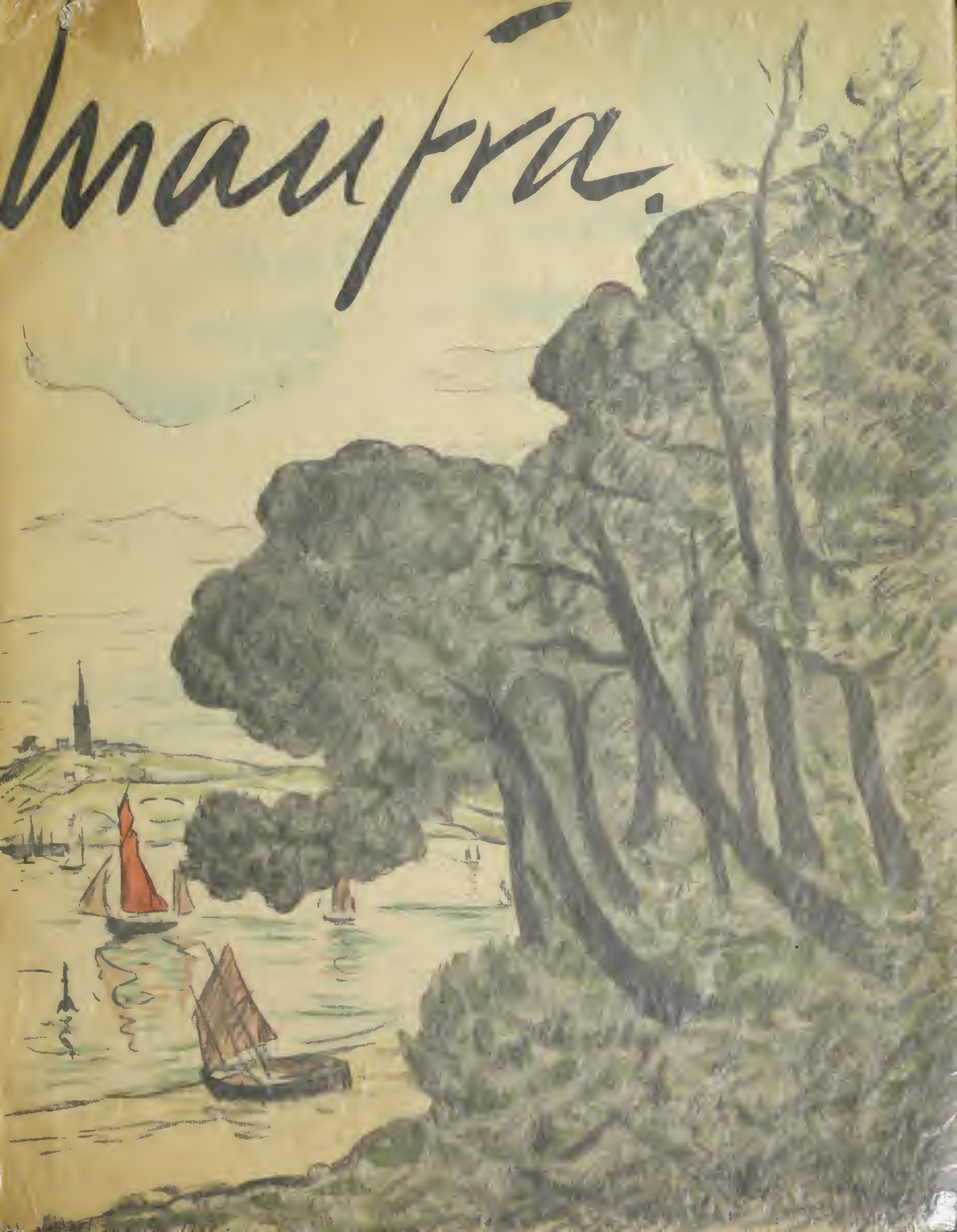

Maufra.



MAUFRA

PEINTRE ET GRAVEUR

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

CINQUANTE EXEMPLAIRES SUR PAPIER DU JAPON

Avec un double tirage des planches hors texte



ÉTUDES SUR QUELQUES ARTISTES ORIGINAUX

MAUFRA

PEINTRE ET GRAVEUR

PAR

VICTOR-ÉMILE MICHELET



PARIS
H. FLOURY, ÉDITEUR
1, BOULEVARD DES CAPUCINES, 1

—

1908

I

Quand, enfant, j'entrai pour la première fois dans la classe de neuvième, au lycée de Nantes, j'y rencontrai un garçon de sept à huit ans, brun, trapu, les joues rondes et colorées, sanguin, remuant, qui répondait au joli nom de Maufra. Il devait un jour conquérir sa place parmi les hommes qu'enchantent les beautés de la nature, et qui révèlent leurs émotions devant elles. Depuis ce jour, je n'ai guère perdu de vue ce compagnon d'enfance. C'est pourquoi je saurai peut-être commenter la vision et les aspirations de l'artiste, dont j'ai suivi intimement la formation.

Il peut paraître prématuré d'étudier l'œuvre d'un homme jeune encore, au début de sa maturité, c'est-à-dire à l'heure où la personnalité se délivre de toutes influences, se reconnaît et se

condense. Sans doute des recherches nouvelles le tenteront. Qu'est-ce qu'un artiste qui ne cherche pas à faire toujours du nouveau ? C'est un mort. Malheur à celui qui, à chaque œuvre nouvelle, ne se sent pas redevenir un débutant, à celui qui ne



Château-Gaillard (Les Andelys).

peut, alors, transmuer son expérience en ingénuité, et qui, impuissant à oublier tout ce qu'il apprit, n'atteint plus l'état d'innocence, l'état de grâce ! A l'artiste, l'habileté doit être comme la science des luxures à la courtisane amoureuse : elle l'oublie dans la pureté de l'amour. Assurément, un peintre dont l'œuvre est à l'heure de maturité modifiera sa manière. Modifier ? N'est-

ce pas plutôt développer certaines virtualités? Celui qui est assez vigoureux pour échapper à la décadence va toujours vers plus de liberté, vers plus d'amour, il faudrait dire : vers plus de jeunesse. Aussi, à propos d'un paysagiste de ce temps dont l'œuvre réalisé permet de pressentir l'œuvre à venir, j'aimerais à émettre quelques réflexions sur l'art du paysage, tel qu'il se montre au début de notre siècle et tel que je le souhaite. Veuille Apollon me garder des théories et des systèmes!







II

... Sais-tu que, fidèle à la loi
De logique et mystérieuse concordance,
La nature se fait toujours pareille à toi ?

Qu'est-ce qu'un paysage ? Le décor d'une émotion.

C'est la révélation d'une sensation par une harmonie de lignes enveloppant une harmonie de couleurs. Et qu'est-ce qui nous intéresse dans un site, sinon ses correspondances avec l'âme humaine? Les grands Italiens, comme Vinci et Titien, n'admettaient le paysage qu'habité par la figure humaine. D'autres, les grands Hollandais, comme Ruysdaël et Hobbéma; les grands Français, comme Corot et Théodore Rousseau; les grands Anglais, comme Constable et Turner, ont très souvent conçu le paysage vide de la figure humaine. Entre ces deux modes de concevoir le paysage, celui des Italiens et celui des autres, y a-t-il une grande différence? Que non! Car ce qui fait une œuvre d'art, c'est l'adjonction de l'homme à la nature. Nul site peint sur un panneau, dont l'humanité soit absente. Un esprit le conçut, une main l'exécuta; cela suffit. Voici un Corot dépourvu de toute silhouette humaine. C'est donc des terrains, des plantes et un ciel où tout est désert? Non puisque tout cela est habité par l'émotion d'une âme généreuse. D'ailleurs le monde ne nous est perceptible que par des correspondances et des analogies. Le ciel est le nu du paysage; les verdures en sont les draperies, et les eaux, les joyaux. Et, entre les hommes, sera le plus grand qui percevra les correspondances les plus nombreuses, les plus lointaines, les plus mystérieuses.

A notre époque, le paysage a pris dans la peinture une importance de plus en plus grande. Une société dénuée d'aristocraties ne peut compter que très peu de figures assez nobles pour mériter d'être peintes. Un monde en qui s'atrophie le sens du surnaturel n'a plus de place pour les compositions magnifiques; et des

géants solitaires comme Delacroix et Puvis de Chavannes y paraissent anachroniques. Un homme de goût se résigne difficilement à clouer sur les murailles de sa maison des figures vulgaires. Il préférera placer sous ses yeux des paysages qui lui offriront le



Allée sous bois en hiver.

refuge de beaux horizons. Je ne crois guère à ce qu'en leur jargon les professeurs d'esthétique nomment « l'influence des milieux ». C'est là fariboles de pédants. L'effort de Taine consiste à déterminer comment un carré de choux a produit un aérolithe. Je ne crois pas davantage à ce que ces messieurs nomment « l'évolution

des arts ». C'est là systèmes à la mode pour les personnes du bel esprit. Assurément, rien, dans le monde, n'est indifférent. Mais les causes qui déterminent la direction d'un esprit comme celle d'un art sont si multiples et si mystérieuses qu'il serait chimérique de prétendre les énumérer. Laissons ce souci aux gens assez savants pour connaître tout ce qui se passe sur la ligne qui va du bout du nez de leur voisin jusqu'à l'infini. Le fait, c'est que le genre du paysage a pris en France un développement considérable. Tandis que les autres genres de peinture ne sont guère maintenus que par des individualités isolées, seul il montre des « écoles ». On dit : l'école de Barbizon (1830), l'école des impressionnistes (1875), l'école de Pont-Aven (1890).

La France de notre temps s'enorgueillit de glorieux paysagistes : des noms éclatants s'imposent, si nombreux que quelques-uns seulement apparaissent obligatoires : Corot, Millet, Courbet, Théodore Rousseau, Claude Monet, sans compter les nouveaux venus. D'autres, sans être des paysagistes proprement dits, ne peuvent être omis : Delacroix et Puvis de Chavannes, Édouard Manet et Henner, Renoir et Gauguin.

Cette terre de France, si variée dans ses aspects, éclairée par des ciels différents, baignée par des mers aussi dissemblables que l'Atlantique, la Manche et la Méditerranée, devait fournir un thème inépuisable aux variations de ses artistes.

Le paysage français participe de l'école hollandaise et de l'école italienne. Il est moins artiste que l'une et l'autre. Mais il harmonise heureusement les tendances de chacune. Il est bien de cette

terre de France où toutes choses, le sol, le ciel et l'esprit, ont pour vertu dominante un équilibre de qualités.

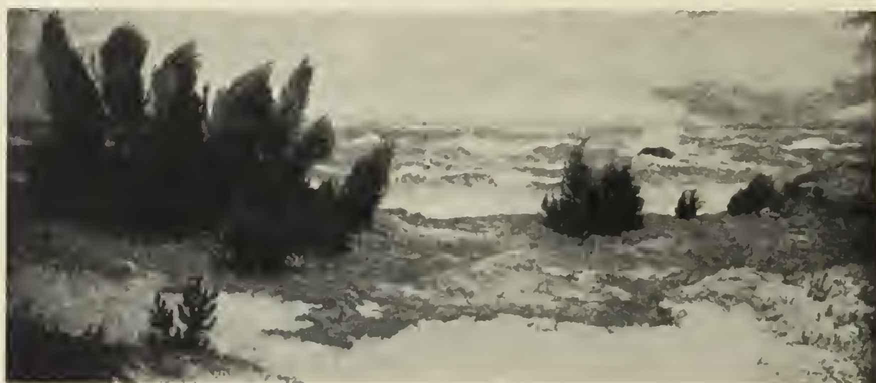
Plus que tous autres, les Hollandais sont proches de la nature. Ils l'ont aimée avec une fidélité violente d'hommes simples et



Dans les champs (Cadol).

passionnés. Les Ruysdaël, les Hobbéma, les Backuysen ont exprimé, à force d'en pénétrer les détails, toute la beauté lue dans leurs horizons. Ils ont atteint la majesté par l'acharnement à la tâche d'hommes pour qui la vie est plus rude et le ciel moins clément. Mais on sent frémir en eux le désir des patries plus

heureuses, le désir de plus de lumière et de plus de joie. Peut-être ont-ils envié aux Italiens leur ciel facile. Oui, ils les ont admirés, ces maîtres italiens qui transfigurent la nature avec une magnifique aisance, qui ont compris un paysage comme la manifestation décorative d'une pensée, comme la sensibilité d'une âme, comme la sensualité d'un songe. Quelle terre fortunée que celle dont un Léonard de Vinci peut extraire à la fois plus d'austère pensée



Le Vent (partie de décoration : le Vent, le Calme, la Tempête).

que n'en a l'Allemand Dürer, plus de volupté que n'en a Titien!

Les maîtres italiens n'aimaient pas le paysage solitaire. Quand ils ont cessé d'entourer la figure humaine d'un fond d'or, quand ils ont ouvert leurs yeux charmés à la beauté des choses, ils ont considéré le paysage comme le décor où s'exaltaient les passions humaines. Celui d'entre eux qui se montre avant tout paysagiste, Salvator Rosa, apparaît comme un merveilleux décorateur de tragédie. Entre ses rochers et ses arbres, il a répandu d'oppressifs torrents de désirs humains.



L'école française du paysage prend place entre les Hollandais et les Italiens. Aux premiers elle envie l'humble piété à la nature : aux autres elle demande le secret de la majesté décorative. Poussin en est le type le plus parfait. Il a vêtu de grandeur les sites qu'il a vus aux environs des Andelys et de Rouen. Il a interprété cette nature en grand décorateur et en grand poète. L'école s'épanouit encore en Claude Lorrain, grand encore bien qu'un peu mesquin ; en Watteau, qui conduit à Corot. Corot, bien que coloriste, n'est pas puissant en couleurs, mais harmoniste sublime, Corot, poète, échappant à la servilité du naturalisme, décorateur-né, arrive au style par l'ingénuité pénétrante de sa vision, tandis que Millet et Courbet n'y atteignent pas toujours.

Avec Puvis de Chavannes, le paysage obtient la pureté du style. Ce grand décorateur voit la nature adéquate à l'humanité. Il caresse l'effort harmonieux de l'un et de l'autre vers leurs fins mystérieuses. Cette homogénéité du paysage et de l'homme, liés immortellement par le pacte vital, l'école française l'a toujours saluée. L'école italienne souvent n'en eut cure. Titien en est le plus frappant exemple. En regardant un Titien, supprimez, par la main placée à hauteur de l'œil, les figures des premiers plans, le paysage apparaîtra solitaire comme celui de Ruysdaël : un magnifique décor séparé de nous, fier de sa beauté radieuse et dédaigneux des hommes et des femmes qui y portent les secrets de leur vie.

L'école française de paysage reçoit sa tradition de deux maîtres qui lui assurent les deux éléments fondamentaux. Du



L'église de Ploaré.

haut poète Poussin elle apprend la composition : du glorieux

ouvrier Claude Lorrain elle apprend la lumière. Les grandes lignes pures de l'un, le grand éclat solaire de l'autre résument complètement les vertus de cet art.

L'école française du paysage est-elle demeurée fidèle à sa tradition ?

Il me paraît superflu d'insister sur l'existence d'une tradition. Un art sans tradition ne serait qu'un passe-temps de barbares. Les grands maîtres constituent, échelonnés de siècle en siècle, les anneaux de la chaîne ininterrompue qui relie l'humanité à la notion divine de la Beauté. Quand surgit un maître révolutionnaire, celui-là s'est révolté contre quoi ? Contre le formulisme, contre le poncif, oubli et ignorance de la tradition. Il s'insurge contre ce qui donne la mort pour se ruer vers ce qui donne la vie. Entouré d'avortements, il tend à l'existence. D'instinct, il boit aux sources généreuses de la tradition, tandis que les faibles le huent, au nom même de cette tradition que lui comprend, qu'eux ne connaissent plus. Mettez Claude Monet ou Édourd Manet à côté de Watteau. Vous verrez qu'ils appartiennent tous trois à la même tradition. Ils sont fraternels. En statuaire, il ne se leva pas, depuis Rude, un artiste qui semblât plus révolutionnaire que Rodin. Brisez l'enveloppe de l'apparence pour voir la réalité : Rodin appartient à la tradition antique, tandis que la statuaire telle que l'entendent les écoles officielles n'est qu'un formulisme mortuaire, déchu de toute tradition.

L'histoire de l'art nous montre une aventure sans cesse renouvelée : Toute école, ou, pour mieux dire, tout mouvement d'art laisse dans sa trace un poncif, comme tout vivant laisse un

cadavre. Une réaction nécessaire entraîne vers un excès contraire à ce poncif l'école qui va succéder. Celle-ci, par un effort tumultueux, avec les maladresses et les violences de l'adolescence, tend à conquérir les vertus dont furent dénués les derniers adeptes de l'école précédente. L'art oscille de la beauté abstraite à la beauté sensuelle. Il s'émeut également du visage de l'ascète émacié par



Chaumières à Kerhostin.

la méditation et du flanc délicieux de la belle fille. Il adopte également Albert Dürer qui voit la nature à travers l'austérité de sa pensée et Pierre-Paul Rubens qui la voit à travers la chaleur de son désir. L'équilibre entre ces deux tendances opposées : l'abstrait et la sensualité, donne la couronne du suprême génie. Victor Hugo a dit : « Le génie est la région des égaux. » Pas même ! La loi de hiérarchie pèse encore sur les plus grands d'entre les hommes.

L'histoire du paysage en France offre ceci : Au commencement du XIXe siècle, la grande tradition formulée par les Poussin et les Claude Lorrain a chu dans le poncif. Joseph Vernet et son école, dénués d'imagination créatrice, se limitent à l'observation sèche, croient à une vérité superficielle. Il s'agit pour eux de montrer « une vue », non de concevoir une œuvre. Ils ont regardé les Hollandais avec froideur, et ils voient le monde avec des regards mesquins. Et règne alors officiellement le genre aujourd'hui méprisé sous le nom de « paysage historique ». L'appellation est étroite. Elle était insuffisante à désigner un genre déchu, qui, dans son beau temps, avait été la gloire du paysage français, et qui devrait l'être encore.





III

Le paysage historique a eu pour oraison funèbre une boutade de Baudelaire : « C'est la morale appliquée à la nature. » Certes, il m'est pénible de n'être pas d'accord avec ce grand poète qui, — n'était au-dessous de lui Théophile Silvestre, — demeurerait

l'unique écrivain d'art du XIXᵉ siècle. Baudelaire avait cette excuse qu'alors sa jeune fougue attaquait un genre enlisé dans un odieux poncif et maintenu par d'officielles médiocrités. Mais ce puissant esprit, épris des pays où « tout est ordre et beauté », a su que, dans les arts, aucun genre ne meurt. Sans doute tout genre sommeille, durant certaines périodes, comme dans la froideur d'une salle qui semble un tombeau. Mais c'est la Belle au Bois dormant qui s'éveille au premier baiser d'un prince du génie. Le paysage dit « historique », qui rayonna sous la noble main de Poussin, disparaissait de l'horizon dans la première moitié du XIXᵉ siècle, alors qu'une pléiade de peintres ardents se ruaient au culte de la nature, et nul n'y songea plus dans les dernières années de ce même siècle, alors que les impressionnistes s'enivraient des grâces sensuelles du paysage. Soit : Laissons de côté les qualifications toujours un peu vagues, un peu arbitraires ; renonçons, je le veux bien, à cette expression de « paysage historique », qui évoque un genre devenu, par la faiblesse de ses derniers sectateurs, morne et insignifiant. Pourquoi n'appellerions-nous pas « paysage de composition » un genre plus vaste que celui qu'on nommait paysage historique, parce qu'il comprendrait aussi ce que Baudelaire nommait « le paysage de fantaisie », celui de Rembrandt, de Rubens, de Watteau, de Gainsborough, de Turner. Ce serait alors le paysage suprême, c'est-à-dire inspiré par l'architecture austère de la nature comme par les voluptés de ses couleurs, le décor d'une haute et profonde émotion.

Au commencement du XIXᵉ siècle, le grand paysage classique

était tombé dans le néant. Alors, réagissant puissamment contre ce poncif, la pléiade généreuse des paysagistes de 1830 alla boire aux sources vives. Riche de sève, puissante d'un sang jeune, elle bondit parmi la nature à laquelle s'ouvraient ses yeux éblouis,



Les églises de Locronan.

avec la fougue du juvénile Iacchos ivre d'avoir pénétré les arcanes de la vie. Grisée des apparences charmantes de la nature, elle s'attarda moins devant son mystère. Elle fut naturaliste et négligea le style. Quelques-uns de ses derniers adeptes en vinrent à se contenter de peindre le morceau, — indice de décadence.

En ces dernières années, l'école française s'abandonna aux sensations délicieuses de la lumière. Comme elle savoura le frémissement voluptueux de la lumière sur la terre et sur l'eau ! Jamais peut-être, l'art français n'avait connu pareille sensibilité de vision. Voici qu'il semblait ouvrir des yeux purs d'enfant à de neuves séductions éparses entre les horizons.

Le balancier de l'art oscille de la beauté abstraite à la beauté sensuelle, de la Vénus Uranie à la Vénus Callipyge. Au début de la période romantique, la Vénus qui régnait dans le paysage historique n'était plus qu'un squelette. Ceux qui vinrent alors adorèrent cette belle fille sanguine et bien en chair qu'ils appellent la nature, adoration très légitime, très nécessaire, à condition qu'elle ne dégénère pas en fétichisme.

Ils avaient eu des précurseurs, tel cet artiste obscur dont on ne connut que longtemps après la mort le nom mémorable et l'œuvre fort : Georges Michel. Des tempéraments vigoureux, comme Gros et Isabey, concevaient une nature dramatique, théâtrale, présentée selon une mise en scène non dépourvue de grandeur, mais souvent incertaine. A ceux-là, plus tard, se rattache Courbet, beau peintre de belle matière, et prisonnier enfermé dans son naturalisme comme les Hamadryades dans les arbres qu'il peignait avec ses énormes qualités de peintre assez vulgaire. Avec le tragique Théodore Rousseau, puis avec Diaz, Dupré, Chintreuil, la vie atmosphérique caresse de ses miroitements, enveloppe de ses brumes lumineuses une nature tourmentée, enchevêtrée, intense. Davantage Corot se rapproche des maîtres de la tradition française, de Poussin et Lorrain. L'ardeur poétique



emplit les grandes lignes harmonieusement équilibrées sous d'harmonieuses lumières. Corot atteint au style en souriant, comme Millet a peine pour y accéder.

Cependant, à mesure que le siècle allait finissant, l'art du pay-



Remorquage sur la Seine (Les Andelys).

sage s'asservissait de plus en plus au fétichisme de la nature. Déjà, en 1859, Baudelaire déplorait ce « signe évident de l'abaissement général ». Les visions délicieuses, éclatantes et superficielles des impressionnistes, accentuent encore cette tendance. Il n'y a plus dans le paysage qu'une sensualité opulente et vertigineuse.

Certes, une vie forte y règne, mais non une vie supérieure. Les impressionnistes ont maintenu la tradition française. Dans sa grandeur ? Non. Ils se ruèrent éperdument dans l'exclusif amour de la nature. Inspirés par leur passion, ils découvrirent à cette nature



La rue Barrière à Lavardin.

des aspects nouveaux. Comme un amoureux fervent admire en la femme aimée des beautés dont d'antérieurs amants n'avaient su conquérir la joie, ils révélèrent des splendeurs inconnues. Ils virent le monde dans la féerie de la lumière. Cette « douce lumière » que chante l'enthousiasme des poètes grecs, ils parvinrent à

peindre ses secrets les plus joyeux, ses vibrations les plus subtiles, ses jeux variés dans l'atmosphère. Ils auront la gloire d'avoir annexé à l'art une nouvelle beauté. Ont-ils tout pénétré des arcanes charmants de la lumière? Non, sans doute. Rien n'est niais comme cette formule trop souvent citée : « Tout a été dit. » Oh! que non pas!

> D'autres hommes naîtront qu'aimeront d'autres femmes.

D'autres artistes surgiront, qui révéleront des aspects encore inconnus de la beauté des choses. S'il n'en était ainsi, l'art mourrait.

Les impressionnistes auront été d'exquis artistes de décadence. Ardent, voluptueux, sensuel, leur art est très vivant. Mais il y a mille façons d'être vivant. Pétrarque et Casanova ne le sont pas de la même façon. Cette peinture est fermée à la spiritualité et nul abstrait ne la domine. Elle ne perçoit que l'éphémère. Elle cherche à saisir « l'effet », l'aspect fugitif des choses; mais elle ne songe pas à leur assurer le caractère immanent. Elle note l'heure, fixe la minute, poursuit la seconde.

> On entendit un roi dire : « Quelle heure est-il ? »

s'écrie Hugo tout fier d'avoir rappetissé son art. Oui, le roi peut dire ça : il vaudrait mieux qu'on ne l'entendît pas. Dans un paysage impressionniste, on sait toujours l'heure. Dans un paysage de vieux maître, on ne peut la connaître. Pour être un maître, il faut d'abord n'être pas un esclave. Un esclave de la nature peut-il être un maître de la peinture?

A la plupart des paysagistes de l'époque, une qualité primordiale aura manqué : le style.

Le style, c'est une caresse de l'éternité sur une œuvre éphémère. Seul peut atteindre au style l'artiste qui perçoit les rapports d'une vision transitoire avec le caractère d'éternité qu'elle porte en soi. Avoir le style, c'est pénétrer les correspondances reliant par une chaîne sans fin les plans divers du monde. Qui ne possède cette intuition ne sera jamais ni un grand artiste ni un savant, — et par savant j'entends initié.





IV

Je m'étais proposé de parler d'un paysagiste, et voici que je me suis attardé à jeter un coup d'œil sur l'art du paysage en France au XIXe siècle. « Avocat, ah ! passons au déluge ! » Peut-être n'est-il pas si vain, avant de s'occuper de l'œuvre d'un

artiste, de regarder ce que lui ont présenté les maîtres de son art, quand il a dû s'interroger lui-même, se reconnaître et se situer dans cet art. Il s'agit de choisir son domicile : de quel côté ? Il s'agit de s'affilier à une tradition : Comment trouver la vraie,



Le vieux moulin.

celle qui correspond à nos virtualités ? Celle qui nous aidera à devenir nous-mêmes ? L'intuition nous y mène, l'expérience nous y assoit. L'expérience des devanciers, on ne la comprend que lorsqu'on a conquis la sienne propre, par la voie de la peine et de la faute.

S'il n'est pas prématuré d'assigner une place à des artistes

jeunes encore, on peut dire que Maufra appartient à un groupe — pour éviter le mot « école » — de paysagistes apportant une note nouvelle. Ils n'ont pas pris, ou on ne leur a pas donné, une épitèthe qui les désigne. Volontiers on les mêle aux impressionnistes.



Le quai du Croisic.

Ils en diffèrent profondément ; mais il faut laisser au temps le soin de mettre à leur place les hommes et les choses.

Maufra (Maxime-Émile-Louis) est né à Nantes le 17 mai 1861. Par son père, il est d'origine parisienne. Au lycée de Nantes, il se montra potache résigné, sans grand enthousiasme pour les

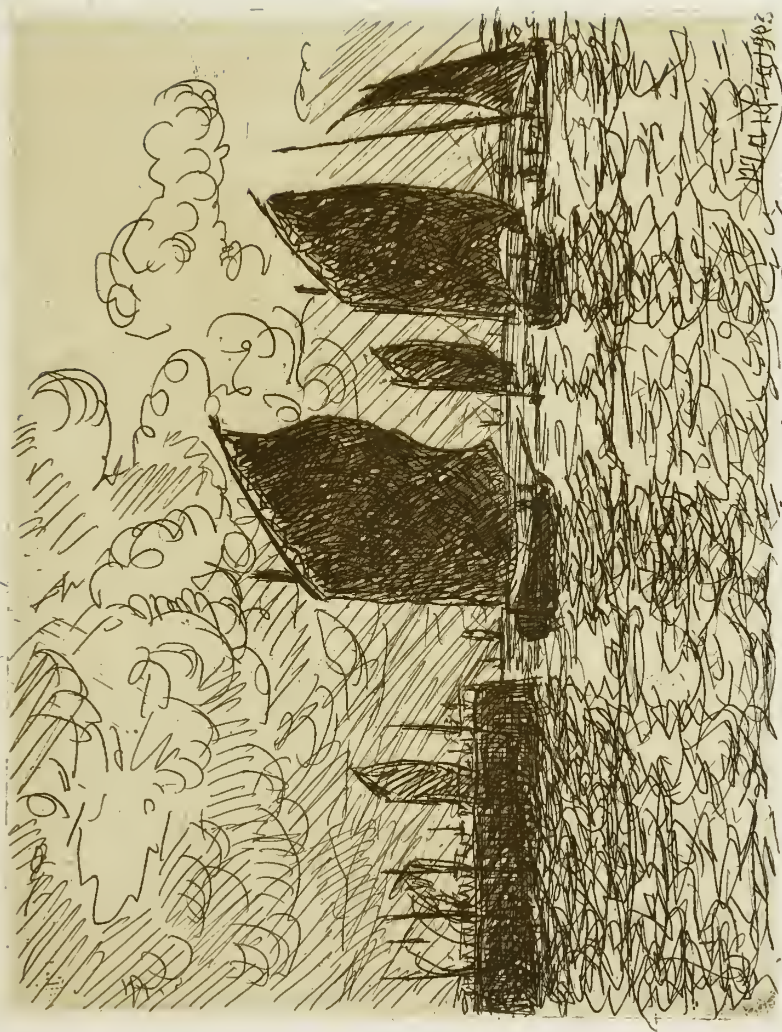
notions plus ou moins sommaires dont l'université bourre ses nourrissons. Sentait-il en lui les premières inquiétudes de la vocation ? Je crois qu'il n'en sait rien lui-même. Nous avions pour professeur de dessin un vieillard très distingué, très fin, M. Chazerain,



Solitude (Écosse).

qui possédait un réel sentiment d'art. Il se préoccupait beaucoup moins de nous enseigner à dessiner correctement un nez ou une fesse que d'ouvrir nos yeux à la beauté plastique. Maufra et moi, nous devons un bon souvenir reconnaissant à cet excellent homme.

Au sortir du collège, Maufra, né dans un monde d'affaires et



dans une ville commerçante, se laissa destiner au commerce. Il avait dix-huit ans. C'est alors qu'il commença à peindre. Il y avait été préparé par une intimité avec la nature : il était chasseur et marin. Pour beaucoup de jeunes gens de la côte, la navigation de plaisance accapare tous dimanches et toutes vacances. Maufra avait donc tout jeune une grande habitude de la campagne et de la mer, des ports et des bateaux. Ce jeune homme aux mâchoires tenaces et au front volontaire avait la chance de débuts pénibles. Qu'on ne voie là nulle ironie : malheur aux jeunes vocations qui trouvent une voie très facile ! Un jour ou l'autre, elles s'amolliront. Comment, en notre temps, un jeune homme qui se sent peintre peut-il se former ? Tant mieux si son instinct ou les circonstances le tiennent éloigné de l'enseignement officiel, qui est quelque chose d'ignominieux. Tant mieux si sa bonne étoile lui montre un guide capable de coordonner ses tâtonnements nécessaires. Tant mieux aussi s'il doit se créer seul, découvrir son tempérament et l'adapter à la tradition devinée par l'étude des maîtres.

Maufra eut encore la chance de rencontrer dans sa ville natale deux artistes de beau talent, à qui montrer ses premiers essais : Charles Le Roux, un excellent paysagiste de l'école de 1830, oublié très injustement, mais momentanément, et Charles Lebourg, statuaire remarquable et esprit de haute lignée. Ils reconnurent que ce jeune homme était né peintre, et l'éclairèrent de leurs précieux conseils.





V

A vingt et un ans, il va passer une année en Angleterre. A la National Gallery, il voit les Turner, et, au South Kensington, les Constable : il en reste ébloui. L'école anglaise devait lui laisser une impression inoubliable ; la majesté profonde de Gainsborough, le rêve merveilleux de Turner, la force harmonieuse de Constable devaient le hanter longtemps.

De retour à Nantes, il peint durant ses loisirs avec une ardeur croissante : il étudie le nu, sans quoi il n'est pas de bonne éducation picturale, et, en 1886, il envoie au Salon deux tableaux : *Bateaux de pêche à la Haute-Ile* et *Inondation à la Haute-Ile ; effet d'hiver*. Ils ne passèrent pas inaperçus. Peu de jours après le



Remorquage sur l'Oise (Ile-Adam).

vernissage, dans les bureaux d'un grand journal du matin, Octave Mirbeau me disait :

— Je viens de découvrir un paysage délicieux. C'est d'un inconnu : Maufra. Connaissez-vous ?

— Très bien.

Depuis, le jeune étudiant en peinture, à tous les moments de

liberté que lui laissaient les affaires, s'en allait sur mer ou sur terre, cherchant le tableau à faire, et le faisant. Chaque année, ou presque, il exposait au Salon et aux Artistes Indépendants. On le classait comme un disciple des Impressionnistes. Or, il n'avait



Vieux pont sur la rivière du Guer (environs de Lannion).

jamais vu un tableau de ces peintres. N'être aucunement mêlé à la vie effervescente des cénacles parisiens, c'est pour un débutant, une difficulté et une chance. Cela rend plus pénibles les tâtonnements du jeune homme cherchant sa voie ; mais cela lui évite de subir les influences qui pèseraient lourdement et longtemps sur

sa personnalité en formation. A cette époque, les œuvres des maîtres impressionnistes, en pleine vigueur, en plein éclat, eussent été, en province, saluées par des rires et des huées. Elles n'auraient pu s'y révéler sans scandale. Maufra n'avait donc pas eu l'occasion d'en voir; mais il gardait en lui l'éblouissement de Turner sur sa vingtième année. Cependant, comme l'art est un maître impérieux, en 1890, il disait adieu au négoce, et, le fourniment du paysagiste à l'épaule, s'en allait parcourir la Bretagne. Un soir, il faisait halte à Pont-Aven, dans l'auberge de la mère Gloanec, et là, il vit, non sans stupeur, un groupe d'étranges jeunes hommes, loquaces et vibrants, que dominait un solide gaillard à tête de pirate. C'était Gauguin.

Gauguin, artiste qui n'a pas rempli ses destins, qui s'en alla mourir solitaire dans une île lointaine et prestigieuse, laissant dans l'art français une trace, une influence; pas un œuvre. C'est qu'il ne sut s'adapter à une tradition, sauvage savoureux, mais sauvage, qui crut trouver son art dans l'unique trésor de ses dons personnels, extraordinaires d'ailleurs. Se peut-il qu'un artiste soit trop original ? Oui, si l'originalité est excentrique, ce qui signifie, — car le sens profond des mots est infaillible, — que son origine ne se rattache pas à un centre. Il n'est point de souverain portant sur le dos cette casaque d'arlequin : la bizarrerie. Aussi Gauguin n'est-il pas un maître, mais un beau fragment de maître. Tel ce fier corsaire breton de la poésie, qui crocha dans les cordes de la Lyre, avec la sauvagerie héritée de la mer et du roc : Tristan Corbière.

Cependant Gauguin a son rôle : il ferme la porte sur l'impres-



sionnisme. Il secoue les colonnes du temple de la sensualité ; il brise l'encensoir satanique du culte épais de la nature. Il souhaite autre chose que la féerie des vibrations atmosphériques. Il revient à la recherche du tableau décoratif et imaginé ; et si ses teintes plates semblent trop souvent sortir du four de l'émailleur, elles couvrent un dessin qui tend à la grandeur. Aussi ne peignait-il jamais d'après nature, mais toujours dans l'atelier, sûr de sa mémoire prodigieuse des formes et des tons, de sa facilité, et de ses mains ouvrières sous lesquelles toute matière prenait forme et vie. Gauguin était un décorateur auquel il fallait confier des murailles, si nous ne vivions pas dans un monde de barbarie officielle et de médiocrité délétère. A Courbet aussi, il eût fallu des murailles ; et il a composé des cartons qui, exécutés en tapisserie, seraient très beaux[1].

A Pont-Aven, Gauguin régnait sur un cénacle. C'était là le noyau de l'école de Pont-Aven[2]. Mais plusieurs peintres classés dans ce groupe n'ont jamais visité la coquette bourgade où tant de moulins tournent au bord de l'Aven, qu'il doit s'envoler pardessus leurs roues beaucoup de grandes coëffes ailées de belles filles.

Maufra n'était pas encore familiarisé avec les parlotes cénaculaires où des théoriciens éloquents parlent l'œuvre qu'ils ne

[1] Projets de décoration pour la gare Saint-Lazare.

[2] C'est par hasard (mais il n'est pas de hasard), qu'un groupe d'artistes se trouva réuni à Pont-Aven entre 1889 et 1891. Chacun d'eux y vint seul, sans savoir qu'il y trouverait un groupement. Les sympathies artistiques se formèrent et de là naquit l'école de Pont-Aven. On y remarquait MM. Émile Bernard, Ernest de Chamaillard, Émile Dezaunay, Filiger, Meyer de Hænen, Jourdan, Gustave Loiseau, Henry Moret, O'Connor, Ver Kade, Wilhumsen, Schuffeneker, Séruzier. Deux sont morts : MM. Laval et Armand Séguin.

feront pas. Ceux-ci, penseurs ou rêveurs, sont très souvent plus intéressants, plus séduisants que les réalisateurs. Il les écouta comme des êtres d'un monde pour lui nouveau ; mais aussi, de son œil de peintre, il les regarda, ce qui valait mieux. Car les



Locronan (La ville de granit)

hommes révèlent par leurs paroles ce qu'ils croient être, et par leur silence ce qu'ils sont. Son instinct, son bon sens, l'avertissaient du vide de ces discussions, échos de cette période où une jeunesse ardente remettait toutes les esthétiques en question. Plus que jamais alors, se manifestait l'erreur de notre temps, préten-

dant que chaque art renonce à son domaine pour conquérir celui des autres. Ainsi, la peinture devait empiéter sur la poésie ou sur la musique, et la poésie sur la musique, sur la peinture ou la sculpture. Les grands maîtres se sont bien gardés de tomber dans ce précipice, même quand ils pratiquaient plusieurs arts à la fois. Les sonnets de Michel-Ange relèvent beaucoup plus de la poésie et beaucoup moins de la peinture que ceux de Hérédia.

Les œuvres de Gauguin et ses conversations ouvraient à Maufra de nouveaux horizons qu'il pressentait sans les voir encore très nettement. Le maître de Pont-Aven évoqua en lui des forces latentes. Gauguin, qui avait longtemps vécu dans le monde de la finance, se connaissait en hommes. Il dit à celui-ci : « Vous cherchez une autre voie que la mienne, mais elle est bonne. Allez de l'avant! » Maufra resta six mois à Pont-Aven, et s'installa pas bien loin de là, au Pouldu, à l'embouchure du « doux Laita », comme dit Brizeux pas très justement, car la barre du Laita n'est guère douce à franchir dès que la mer grossit un peu. Il resta trois ans sans s'éloigner des côtes bretonnes, celles de l'Océan et celles de la Manche, vivant, près des roches et des bateaux, près des landes que les ajoncs dorent deux fois l'an et des vallées que le printemps fleurit d'iris, avec les marins, les douaniers, les paysans. Un maître encore l'avait aidé dans la recherche de soi-même : Balzac. Un homme de génie possède sur toutes choses une décision, voit en tout l'essentiel. Balzac, dans son *Chef-d'œuvre inconnu*, a prononcé, sur l'art de peindre, de fécondes paroles. Elles furent pour Maufra les clavicules ouvrant d'éblouissants horizons. Dans les soirées d'hiver, il les avait méditées ; il avait tenté de les mettre

en œuvre. Si bien qu'en janvier 1894, il crut l'heure venue de montrer à Paris le résultat de son effort, l'œuvre de sa jeunesse ; et, dans la boutique d'un brave marchand de tableaux, Le Barc de Bouteville, hospitalière aux talents en formation, il fit sa première exposition. Elle se divisait, dans la conception du peintre, en trois parties : 1° *Les effets ;* 2° *Synthèse de la Bretagne ;* 3° *Les Phénomènes.* Les effets, c'est-à-dire les aspects fugitifs de la nature : les phénomènes, c'est-à-dire les aspects rares, comme l'arc-en-ciel ou le mélange sur la terre, de lumières solaire et lunaire.





VI

Les œuvres exposées, dont une part était des études, des recherches, et l'autre part des tableaux pris aux Côtes-du-Nord, dénuées de la maîtrise que seules confèrent l'expérience et la maturité, révélaient un tempérament de peintre, un talent original. Elles indiquaient très clairement la voie que leur auteur devait suivre en dehors des voies tracées. On l'y voyait chercher ce qu'il devait trouver plus tard, cette généralisation sans laquelle

un art n'atteint jamais la grandeur. On était habitué aux variations brillantes et légères des impressionnistes, à leur recherche constante de l'effet, à leur goût de l'éphémère, à leur cueillaison de la minute. Ils s'asservissaient à fixer le jeu de l'heure sur la trame de l'atmosphère. Le nouveau venu, au contraire, tendait au style, cherchait à composer des tableaux. Le dessin, l'harmonie des lignes l'inquiétaient plus que la pure coloration observée par un œil plus ou moins subtil. Pas de décomposition de couleurs ; nulle trace de la théorie des tons complémentaires ; mais une condensation des apparences éparses en plusieurs effets. Des impressionnistes, Maufra différait encore par la technique. Les paysagistes de cette école poursuivent les rapports directs d'une vision instantanée avec la nature : lui cherchait des rapports, des valeurs mathématiques. Il ne travaille pas sur nature, mais d'après la nature, qui lui fournit des notations, études ou dessins.

En 1893, il avait exposé, aux Artistes Indépendants, des dessins rehaussés qui furent très remarqués, et qui suscitèrent, à cette exposition de 1894, où ils figuraient en grand nombre, avec des eaux-fortes et des lithographies, des discussions ardentes, des hostilités, des admirations et des imitations.

On sentait que ce paysagiste suivait une voie nouvelle, qu'il voulait le paysage plus réfléchi, plus significatif. La voie était rude et méritoire, car s'il s'était contenté de suivre son instinct premier, il aurait pu, s'embourbant dans la facilité, rester simplement ce qu'en style d'atelier on appelle « un beau peintre », et exécuter des « morceaux » qu'aurait rendus intéressants la fougue de sa vision. Il est bien d'avoir visé plus haut, d'avoir dressé son

vouloir vers un art plus vaste. Et par son organisation picturale plutôt violente et sensuelle, Maufra est gardé du précipice ouvert sous les pas du paysagiste qui s'éprendrait trop passionnément de



Le vieux pont de l'Ile-Adam.

l'abstrait : la sécheresse d'une interprétation trop architecturale de la nature.

En mai 1896, il fait une seconde exposition particulière chez Durand-Ruel, au retour d'un séjour en Écosse. Cette Écosse triste, décorative et théâtrale, ses hautes falaises sinistres, ses montagnes dramatiques, ses lacs paisibles avaient frappé le peintre par

la grandeur de leurs aspects. De plus en plus s'affirmait chez lui la volonté de dégager de ces aspects le caractère essentiel, et de le traduire en style descriptif, sur des toiles dont la dimension fasse illusion, en sorte que le spectateur ne sait plus s'il ne regarde pas une fresque réduite. « Le paysage dépasse le cadre », formula alors très heureusement M. Gabriel Mourey. A côté de ces sites écossais, l'artiste avait exposé de vastes coins de Bretagne et de Normandie.

En mai 1897 et en mars 1901, nouvelles expositions particulières aux galeries Durand-Ruel. Le mariniste était retourné aux falaises et aux vagues de la Bretagne et de la Normandie, comme à la variété de leurs terrains. Cette fois, l'heure de la maîtrise avait sonné. L'œuvre devenait plus certain, moins violent parce que l'expérience avait apporté sa fermeté calme, et plus puissant. Il prenait cette aisance, cette liberté d'allures que l'homme ne conquiert que lentement, quand il a rejeté toutes entraves, toutes influences subies, pour devenir soi-même. *Salvagio é chè si salva* (il faut être sauvage pour se sauver), a écrit Vinci. Oui, la sauvagerie est nécessaire, indispensable, pour sauver notre originalité de l'écrasement par ce qui nous entoure, pour libérer notre être essentiel des chaînes qui le menacent de leur étreinte.

A cette exposition de 1901, Maufra se montrait libre, sauvé; en pleine possession de son art. Sa technique, son « métier », disparaissaient. Comment ce tableau est-il peint? Je ne dois pas le voir, même si je suis peintre. Un artiste doit posséder sa technique si intimement, qu'il donne l'illusion de n'en pas avoir. Combien d'artistes, parmi les notables, n'y peuvent parvenir.

Quand on lit Flaubert, on pense à ses procédés de style. Un tableau qui a été peint en dix ans doit donner l'impression qu'il a été peint en une heure, de même que le bon athlète travaille avec tant d'aisance que chacun pense en faire autant. Dans le carnaval des notions de notre époque incohérente, on entend souvent



Le port Haliguen.

les critiques s'écrier admirativement : « Il y a là un effort ! » Alors ne regardons pas : l'effort est pénible à voir.

Depuis son exposition de 1901, Maufra alla en Dauphiné peindre ses montagnes, ses glaciers, ses torrents, sa flore, puis au Havre pour y étudier ses ports, ses grands trois-mâts et ses transatlantiques monstrueux.

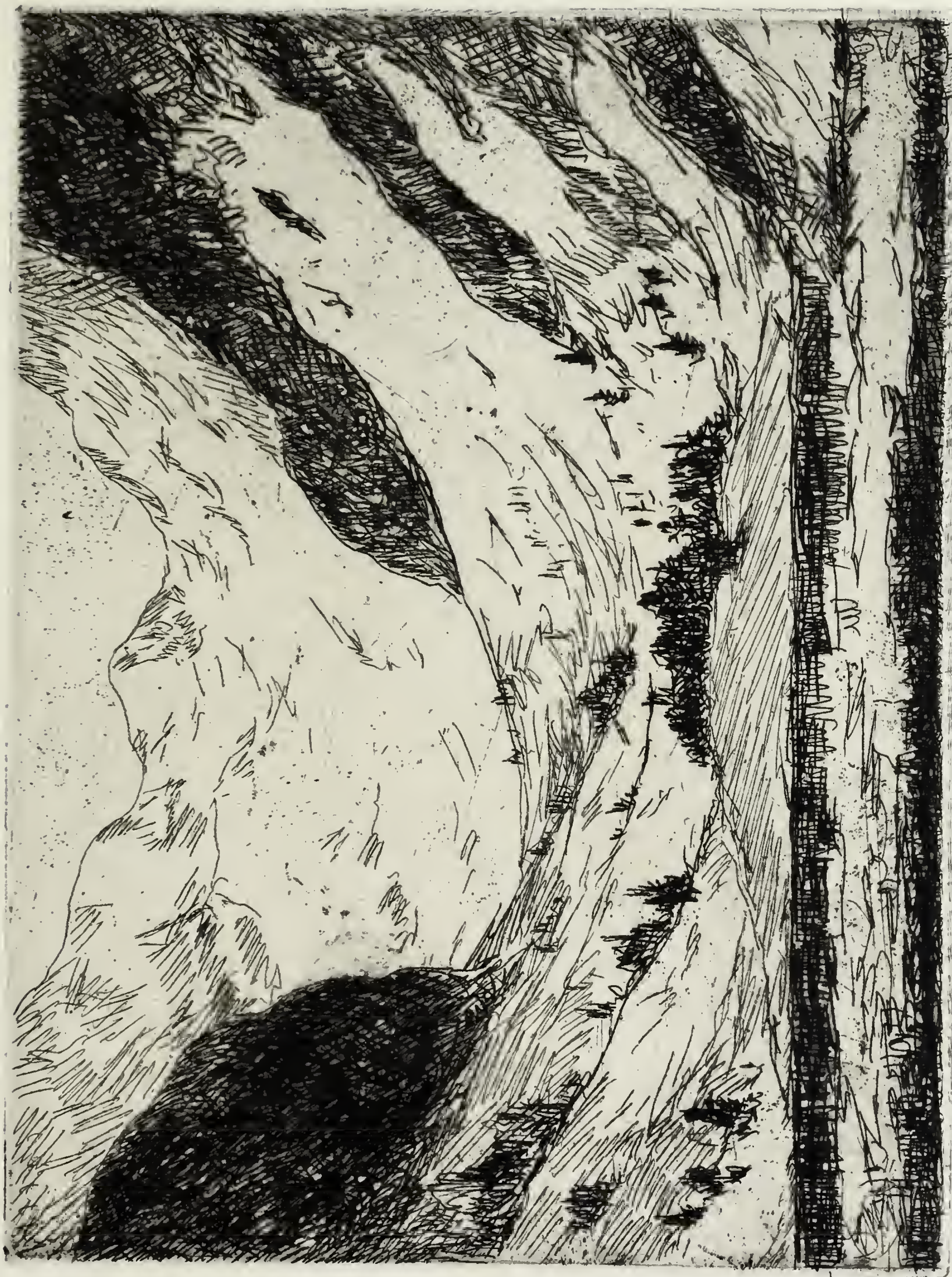
Et là, comme on revient toujours à sa jeunesse, il retrouvait,

après quatorze ans, son point de départ de 1886 : la vie du bateau sur l'eau vivante.

En février 1907 une nouvelle exposition à la galerie Durand-Ruel montrait surtout son travail de 1905 et de 1906, de Douarnenez au Croisic, de Locronan à Saint-Jean-du-Doigt, travail plein, vigoureux, aisé, où l'artiste apparaît, selon une expression du vocabulaire sportif, — toujours étonnamment juste, — en forme.

Il avait fait, en 1896, une exposition particulière à New-York, dans les galeries Durand-Ruel. Cette année-là, l'État lui avait acheté *les Falaises de Wick* (Écosse), et *la Pointe du Raz*, toile qui est actuellement au musée de Nantes. D'autres toiles figurent aux musées du Havre, de Mulhouse, de Reims, de Cholet. En 1904, l'État lui acheta *les Coteaux de Morgat*, attribué au musée de Toulouse, et, en 1905, un dessin rehaussé, *le Phare du Havre*.

Il ne faut pas considérer Maufra exclusivement comme peintre. Si, absorbé par le travail du tableau, il s'en est trop rarement distrait par la gravure, c'est regrettable. Quelques eaux-fortes et pointes sèches attestent qu'il eût été un aquafortiste puissant. Sa première eau-forte *la Mer*, une énorme vague déferlant sous un ciel sinistre, donne une impression grande. Les graveurs y découvriraient des inexpériences. C'est inhabile, mais c'est beau. L'auteur ne s'est pas embarrassé dans les procédés ; il a marché droit au but avec simplicité, et il a su donner au spectateur un sentiment de plénitude, en sorte que rien n'intervient de ce malaise qu'apporte l'œuvre d'un artiste usant d'un procédé dont il ne connaît pas toutes les ressources. Une quarantaine d'eaux-fortes et de pointes sèches exécutées après *la Mer*, me fait regretter que



Maufra ait trop peu sacrifié à cet art où le noir et le blanc permettent, à qui les sait manier, de si intenses coloris. Une demi-douzaine de lithographies en couleurs sont très heureusement venues.

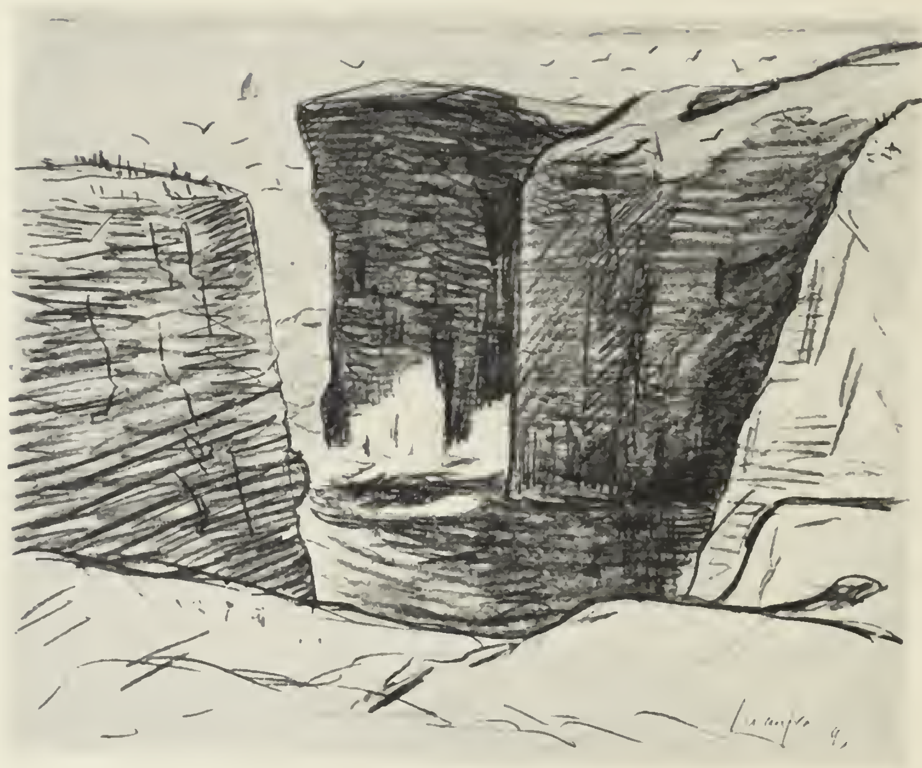
Quant au dessinateur et à l'aquarelliste, ils eurent pendant quelques années plus de succès que le peintre. C'est que l'originalité apparaissait, sur ces œuvres, plus directement que sur les toiles. En effet, le dessin très simplificateur, borné à l'essentiel, était plus visible dans les dessins rehaussés d'aquarelle, que dans les tablaux, où la construction, précisément à cause de la même simplification, se revêtait de colorations dont la séduction impétueuse arrêtait les regards. Il faut des années, des lustres, et quelquefois des siècles pour que les hommes s'habituent à de nouveaux aspects, de nouvelles formes apportées dans un art.

Notons encore, dans l'œuvre picturale de ce paysagiste, une quinzaine de natures mortes et des fleurs très ardentes. Nature morte ? Que ce terme adopté est absurde ! Comme si, dans la nature, tout n'était pas vivant ! L'intuitif et profond Gérard de Nerval a pourtant formulé en un sonnet lapidaire le constat de toute expérience comme de toute voyance :

Tout est sensible, et tout sur ton être est puissant.

Un Rembrandt, un Chardin, ont encore suffisamment démontré qu'il n'est point de nature morte.

Pourquoi Maufra s'est-il si rarement attaqué à la figure ? Il eut tort. Je connais de lui des figures bien construites et bien vivantes.





VII

En 1897, Maufra m'écrivait de Douarnenez :

« J'ai fait de bons envois chez D. Va donc les voir, et dis-moi ce que tu penses. Tu verras sans doute que j'ai cherché la vie, le mouvement, cela au détriment des grandes harmonies de lignes et de la simplicité. Car je crois qu'il faut faire les deux : le calme et le mouvement, soit la sérénité et la vie. L'un paraît plus grand ; mais c'est peut-être moins que l'autre qui remue.

Puis, le calme, il faut être né pour cela, et en avoir le tempérament. Est-ce le mien ? Quelquefois, mais pas toujours. Il faut donc peindre comme on sent. Il est diable bien permis de changer d'idées. Je ne vois que M. Prudhomme qui soit resté immuable. Changeons, changeons, mais persévérons dans une même voie, ce qui n'est pas la même chose ! »

A quelque temps de là, il m'écrivait de Saint-Michel-en-Grève :

« ... Je cherche de grands horizons, des ciels ! Puis aussi des paysages que je voudrais tout classiques, simples et immenses ; mais tout cela est si difficile. Le dessin, le dessin, c'est tout ; la coloration devant être naturelle d'instinct, c'est-à-dire harmonieuse. Puis, tout noir, ce serait bien. Corot ne fut qu'un harmoniste, mais un grand poète qui savait dessiner... »

Je cite ces deux fragments parce qu'ils me semblent révéler le conflit intime dont les phases se déroulaient dans l'esprit de l'artiste. Son instinct impétueux le pousse vers l'étude du mouvement, de la nature en soulèvement. Sa volonté réfléchie lui impose la recherche de la grandeur par la sérénité. Son expérience de marin lui a démontré que plus la tempête fait rage, plus la discipline doit régner à bord. Chez cet esprit vigoureux, l'hésitation ne dure pas. A travers tous les tâtonnements, toutes les inquiétudes, il marche au style comme un bon général marche au canon. Dès qu'il a senti en sa main le fil d'Ariane, il ne l'a pas lâché, à travers toutes les recherches différentes des éléments à conquérir. Chaque saison, chaque pays lui offrait successivement un champ de recherches nouvelles. Tantôt c'était la lumière,

tantôt les vibrations atmosphériques, tantôt le mouvement, tantôt l'harmonie des lignes.

Ces recherches ardentes et tenaces des diverses ressources qu'il voulait à son art, il les a poursuivies sous différents ciels,



Le Petit-Andely (Coll. Marande).

sur plusieurs sols. D'aucuns l'ont classé peintre de la Bretagne, et lui ont conseillé, quand ils le voyaient aller ailleurs, de retourner à la côte armoricaine. Barbey d'Aurevilly, ce Cotentinais fleurant toujours le terroir, remarque que son « pays » Millet, quand il peint, par exemple, un paysage des Vosges ou de

l'Auvergne, choisit celui-là qui a le plus d'analogie avec la terre et la nature normandes. Le Parisien Corot, après des séjours en Italie, n'a plus guère quitté l'Ile-de-France. Poussin a vécu dans une Italie qu'il voyait à travers le souvenir des Andelys, et Puvis de Chavannes a construit tous ses paysages d'après ceux du Bois de Boulogne. L'homme porte toujours en lui, jusqu'à la mort, l'empreinte des impressions premières. Il en projette le reflet sur tout ce qu'il voit au cours de sa vie. Et il est véridique quand il teinte les choses de sa propre vérité. Maufra a éprouvé ses premières impressions dans le pays nantais. C'est « un gars de la côte », qui voulut d'abord être marin. Mais il était myope, et la marine française n'admet pas les marins à lunettes.

C'est un pays d'aspects très variés que la Loire-Inférieure. Il n'y manque guère que l'élément normand pour que toute la France de l'Ouest y soit représentée. La Bretagne âpre y pose ses marches, et Guérande est, avec Vitré, la plus bretonne des vieilles cités. La vallée de l'Erdre déploie les verdures ardentes et sombres de Bretagne. Au Sud, la Sèvre coule dans des horizons brefs et gracieux, comme ceux du Bocage vendéen, proches des marais désolés bordant le lac de Grandlieu. Les rives de la Loire, en amont de Nantes, ne se distinguent guère de l'Anjou, tandis qu'en aval elles prennent une mélancolie solitaire et froide qui ne ressemble à nulle autre. Enfin, la côte, à part la grande falaise, montre tous les aspects : la roche sauvage du Croisic au bourg de Batz, le sourire de Pornic, la tristesse des marais salants de la presqu'île guérandaise et de Bourgneuf, les dunes plates des Mou-



tiers à la Vendée, les sables de Noirmoutiers, les fiords sinistres de Belle-Ile.

Tel est le pays multiforme dans lequel Maufra éveilla son œil et son esprit à la vision de la nature. Il y prit conscience de



La roche isolée.

lui-même et, loin des ateliers et des écoles, il s'y essaya à peindre. Jusqu'à vingt-neuf ans, il n'a étudié que ce pays-là. Peut-être lui a-t-il emprunté certaines caractéristiques. Et, comme une loi mystérieuse ramène l'homme à son point de départ, peut-être y reviendra-t-il. « On ne change pas, on s'accentue », a dit vigou-

reusement un contemporain. Ainsi fut-il de Maufra depuis qu'il a manié un pinceau. A travers tous les tâtonnements, toutes les hésitations, tous les troubles, il a suivi la direction qu'indiquait son départ. Il est parti d'un pays et d'une intuition. Comme il a repéré l'un par la comparaison avec d'autres contrées, il a renforcé



L'île Tristan (Douarnenez).

l'autre par la méditation et l'expérience. De la Normandie il a étudié la côte puissante de la Manche, et celle, moins grande, de la Seine-Inférieure, l'estuaire de la Seine et les majestueux Andelys. Quelles contrées encore? Bruges, l'originale cité flamande que tant d'écrivains et d'artistes ont vue chacun selon son esprit. Ne croyez pas que Maufra l'ait vue grise et morte. Ce n'est pas sa manière de voir. A l'Écosse, il doit d'avoir fait un

grand pas dans sa voie d'art. Certes, les toiles qu'il en a rapportées ne sont pas ses plus complètes, mais elles indiquent nettement la route qu'il allait prendre, ou plutôt poursuivre, avec une conscience plus mûre. Les grandes lignes des montagnes du



La pêche à la sardine (Collection Aug. Marande).

Highland, leurs pics trouant des ciels farouches, leurs lacs charmants entre des plans verts, l'ont confirmé dans la recherche de l'harmonie dans le dessin. Le Dauphiné, ses neiges éclatantes dans l'atmosphère limpide, ses torrents, sa flore, contrastent, dans l'œuvre de l'artiste, avec les aspects variés et paisibles de cette délicieuse province de l'Ile-de-France, dans laquelle il semble que

la nature ait voulu rassembler, autour de Paris, ses charmes les plus pénétrants. Pour moi, si l'Ile-de-France n'était dénuée de mer, je le tiendrais pour le plus beau pays du monde, et telle fut sa beauté que l'agglomération des hommes, destructrice de toute splendeur naturelle, n'a pu parvenir à la détruire. Je crois que Maufra n'a pas laissé couler une année sans avoir peint la Bretagne. N'est-ce pas le pays marin par excellence ? Quand, en 1894, il exposa pour la première fois à Paris, sous le titre de *Synthèse de la Bretagne*, des paysages et des marines de cette province, bien des esprits furent déconcertés. Il y avait alors un poncif breton. La Bretagne n'est pas la terre grise que nous montre une convention analogue à celle qui créa les bretonneries d'Opéra-Comique. C'est un pays d'une couleur intense, violente, sauvage. Sa perpétuelle tristesse a les rythmes les plus variés. Mais la morne grisaille dont on l'a revêtue n'est qu'une vaine apparence. Au-dessus de cet Océan et du sol breton flotte une atmosphère générale qu'on retrouve toujours, comme on retrouve autour de la musique et de la poésie des hommes de ce terroir une enveloppe de mélopée, comme on retrouve, autour de leur âme, une enveloppe de mélancolie. Que vos yeux percent les enveloppes : ils verront des tonalités éclatantes, de véhéments désirs et d'audacieuses passions.



VIII

La mer elle-même, autour de cette terre, est variée. L'eau n'est pas la même dans l'Océan et dans la Manche. Elle n'a, dans ses grâces comme dans ses fureurs, les mêmes aspects. La grande lame étirée, la longue houle de l'Océan ne ressemblent pas aux mouvements moins amples des eaux dans la Manche. Les colorations aussi sont différentes.

La vie de l'eau, cette vie mystérieuse d'élément, Maufra s'en fit le peintre passionné. Il le pouvait parce que depuis l'enfance, il vécut près d'elle, à la côte ou sur un bateau. Tout jeune il devint familier avec la houle du large comme avec la lame de la grève. L'eau mobile et lunatique, dont l'aspect change avec le ciel, l'eau soumise à toutes influences, et si personnelle pourtant, l'eau transparente et spéculaire est déconcertante pour l'artiste. La mer lui refuse de laisser rendre certains de ses aspects. C'est que certains mouvements sont trop désordonnés pour se prêter au rythme de l'art. Je crois impossible de peindre réellement la tempête, qui n'apparaît qu'un tourbillon de blanc laiteux, fait d'écume et d'embrun. On a peint le gros temps, le « coup de chien » des gens de mer, mais jamais la grande tempête ; car la beauté de la tempête n'est pas picturale. Il est possible d'en donner l'illusion par un maniement savant de contrastes, c'est-à-dire par une tricherie. La tempête force l'insincérité. Maufra a peint depuis vingt ans peut-être tous les aspects de la mer protéenne. Il a tenté de peindre la tempête. Je crois qu'il n'essaiera plus. Il a peint les plus gros mouvements d'eau, tels qu'on les voit au large, ou encore à Penmarc'h, à la côte de Batz, à Camaret ou à Belle-Ile. Il en a pénétré la logique. La mer capricieuse, disent ceux qui ne l'ont pas observée. Elle est, tout au contraire, si régulière ; elle obéit au ciel et à la terre, et cela fait croire qu'elle ne connaît que son caprice.

Une marine est un drame dont le premier acte se passe au ciel et le deuxième sur le fond. C'est prise entre ces deux mâchoires d'étau, l'air et la terre, que l'eau se débat ou s'alanguit. C'est

la pression de l'atmosphère, c'est le vent ou le brouillard qui fait lever la mer. Le ciel règne sur la vie de la terre et de l'eau. Il concentre toutes les influences mystérieuses qui pèsent sur elles. Aussi le ciel est-il terriblement difficile à peindre, et les beaux



Le port des Sables-d'Olonne.

ciels, j'entends les ciels concordants avec le paysage sont-ils très rares chez les paysagistes. Pour bien connaître la mer et le ciel, il est nécessaire de les avoir fréquentés dans toutes leurs attitudes, d'avoir lutté contre eux, d'avoir été exposé à leurs périls, de s'être fiés à eux comme de s'en être défiés, d'avoir contre leurs colères ou leurs traîtrises défendu sa vie. On a symbolisé cette nécessité

dans une anecdote : Joseph Vernet se faisant attacher au mât d'un vaisseau pour observer la tempête. Avant même de songer à les peindre, Maufra a connu la mer et son atmosphère : les corps à corps de l'Ondin et du Sylphe, il a dû les observer sous cette force



Au large de Penmar'ch.

qui sait dessiller les yeux : la nécessité. Car lorsqu'on est sur mer dans un bateau, il faut regarder ce qui se passe autour de soi si l'on ne tient pas à aller dessous. Il était donc armé pour devenir le peintre de la mer et des bateaux. Il connaît le bateau, cet être vivant auquel on lie sa vie. Il sait, à voir sa structure et son gréement, comment il se comportera dans la lutte avec l'eau. Est-ce

bien des bateaux, ces masses de fer mues par des organes très compliqués, qui dansent sur les vagues en halenant des fumées noires ? Ils ont leur beauté imposante et grandiose. Mais leurs



Avant-port de Concarneau.

mouvements déconcertent l'œil parce qu'il n'en perçoit pas les causes, parce que leur moteur demeure secret, caché dans la coque comme les mobiles d'une femme dans le fond de son cœur. C'est des oiseaux qui voleraient sans ailes. Le bateau à voiles, c'est l'oiseau qui vole à pleines ailes. La goélette est ailée comme

le goéland. Maufra est familier des bateaux. Il en a su rendre la vie aventureuse et ardente. le mouvement qui doit être juste sous peine de mort. Le grand vapeur qui sort du port dans une majes-



Les falaises du Beg-ar-Fry.

tueuse émotion, le mâle trois-mâts chargé de toile et la goélette taillée comme une belle femme, et le thonier hardi et solide comme un athlète mince, dressant au ciel ses longues antennes dont il caresse la houle dans ses fortes gîtes, et, plus petits, les sardiniers, hauts sur l'étrave, dont la flottille frémissante

semble de loin un essaim de scarabées ouvrant leurs élytes gemmées, tout cela vit et remue sur les toiles de Maufra, au large ou près de la côte, ou dans le port. Car l'artiste, au cours de ses études, a exécuté une série de ports, depuis les grands comme Le



Le lac Erriboll (Écosse).

Havre ou Saint-Nazaire, jusqu'aux humbles ports de pêche dont une douzaine de canots homardiers constitue toute l'escadrille.

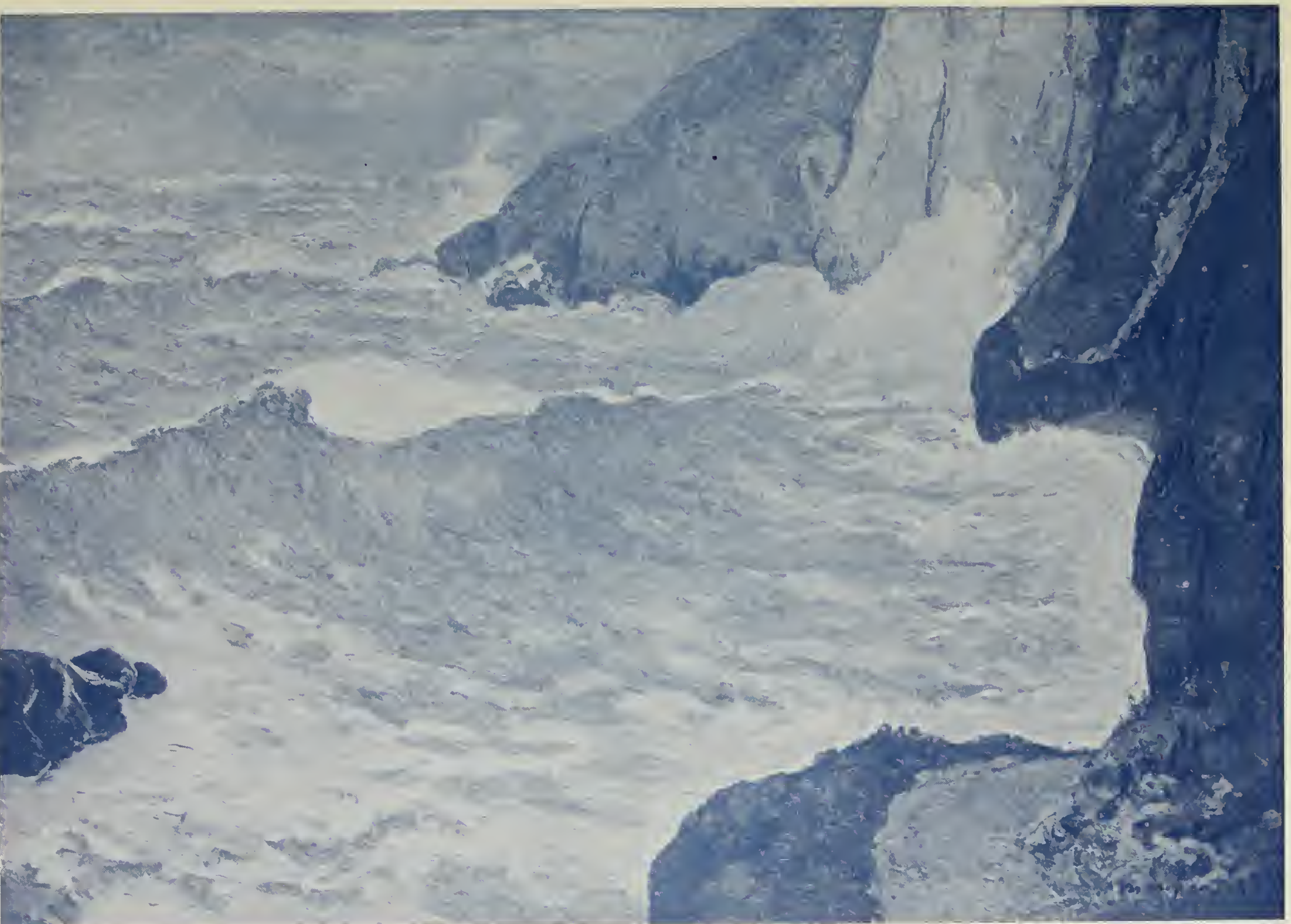
Au cours d'un œuvre qui s'édifie le long des ans, des séries se forment quelquefois sans que l'artiste s'en doute. Ainsi pourrait-on dans l'œuvre de Maufra faire des classifications : le paysage de terre, les chapelles bretonnes, la ville de granit de Locronan, la

montagne, la mer et la côte, la falaise, la rivière, le port, le bateau et aussi la nuit. Dès ses débuts, il affirmait sa tendance à la généralisation par quoi devait se distinguer son art. Ses premiers tableaux portent des titres indiquant qu'il ne s'agit pas d'une vue



Le bateau à la côte (Morgat).

éphémère, mais de la condensation de certains caractères : ainsi *la Houle, le Gouffre, Lune et Soleil, le Quai*, etc. Dans un hôtel de Morgat, à la pointe de Bretagne, il a exécuté trois décorations murales. Elles s'intitulent *le Calme, le Vent, la Tempête*. C'est la première fois qu'il eut des murs à sa disposition, des murs, le rêve du peintre. Car la peinture est destinée au mur, et non pas



LA TEMPETE

au cadre. La vie moderne, bouleversée, inquiète, sans stabilité, a multiplié la production du quadro et n'offre que rarement la décoration murale, qui permet à l'œuvre peinte plus de grandeur et plus d'ampleur. Nos contemporains habitent l'auberge, et ne bâtissent point pour leur postérité. Ils sont membres d'une société en perpétuel déménagement. Il faut que la peinture qu'ils acquièrent puisse se transformer en colis. Aussi la peinture murale se réfugie-t-elle dans les monuments à destination collective. Quand il visita l'exposition de Maufra en 1907, le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, M. Dujardin-Baumetz, séduit par les trois panneaux de Morgat, confia immédiatement à l'artiste un pan de mur dans le futur Musée du Luxembourg.

Je n'ai certes pas la prétention d'avoir étudié l'œuvre de Maufra non plus qu'il ne prétend avoir fait son œuvre définitif. Un artiste digne de ce nom va toujours en quête d'une nouvelle beauté. Mais ses transformations peuvent être prévues; car toute transformation d'un homme n'est que l'accentuation de certaines de ses virtualités, au détriment des autres. Un esprit qui se débilite choit dans la formule. Un esprit vigoureux se délivre de plus en plus de toute formule, même de celle qui est sienne. Celle de Maufra est bien à lui, comme ont chacun la leur de brillants paysagistes dont l'art est parent du sien. Tout esprit a sa famille. Comme les impressionnistes, ses prédécesseurs les plus proches, il a l'amour de la lumière et de la clarté. Mais il diffère d'eux profondément par le sens de la généralisation, le goût de la construction solide et austère, la recherche du style. Il n'a pas cédé au vertige de peindre pour le plaisir de peindre. Toute parole est

superflue qui ne peut élargir le silence. Il veut le paysage de composition, celui qu'ont voulu les anciens maîtres. Non l'esclave de la nature, mais son interprète; non le serf de sa vue, mais le vassal de son imagination. Sans doute, sa façon de peindre est de son temps, mais sa conception de peindre est de tous les temps. Un écrivain parle la langue de son temps et de sa patrie, mais il doit penser hors de tout temps et de toute patrie. Penser comme son temps, c'est penser comme le vulgaire de son temps, et l'homme qui pense avec son temps meurt avec lui, avec « le siècle » comme dit la dédaigneuse parole de l'Église; et qui touche au style écoute en soi le chant perdurable : « Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps. »



CATALOGUE

DES

ŒUVRES PRINCIPALES DE MAXIME MAUFRA

Les œuvres sont signées :

Maxime Maufra.	MM.
Maufra.	M. M.

Abréviations.

Exp. S. A. I. = exposé au salon de la Société des Artistes Indépendants.
Exp. S. A. F. = exposé au salon de la Société des Artistes Français.
Exp. S. N. B. A. = exposé au salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.
Exp. Gal. Le B. de B. = exposé à la galerie Le Barc de Bouteville.
Exp. Gal. D. R. = exposé à la galerie Durand-Ruel.
Exp. S. A. = exposé au salon de la Société du Salon d'automne.

L'artiste a pris part aux expositions suivantes :
Salon de la Société des Artistes français, 1886-87-88-89-90.
Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1891-92-93-94-95-96-97-98-99-1907.
Salon des Artistes Indépendants, 1890-91-92.
Salon d'automne, 1903-04-05-06-07.

EXPOSITIONS PARTICULIÈRES

Galerie Lebarc de Bouteville. Paris, 1894.

Galerie Durand Ruel. Paris, 1896.
— New-York, 1896
— Paris, 1897.
— — 1901.
— — 1907.

LE PAYS NANTAIS

Années.

1882. *Inondation à la Haute-Ile près Nantes*, 1m,50 × 0m,70
1884. *La Vallée du Petit-Port.* Environs de Nantes.
Le Bras de Pirmil.
1885. *Sortie des Bateaux de Pêche.* Saint-Gilles Croix-de-Vie, 1m,50 × 1m,25.
Le Port de Nantes au crépuscule.
Brouillard sur la Loire.
Automne. Vallée de la Chézine.
Les Saules. La Martinière.
1885. 1. *Bateaux de pêche à la Haute-Ile, près Nantes.* Juillet. (Au Musée de Cholet.)
1885. 2. *Inondation à la Haute-Ile près Nantes*, Hiver.
Exp. S. A. F., 1886.
1886. *Les Dunes.* Le Pouliguen.
La Plage de la Govelle. Batz.
Soleil levant au lac de Grandlieu.
Maisons de pêcheurs de Grandlieu.
1887. *La Plage de la Bernerie.*
Prairies inondées. La Martinière.
Fin du jour à la Haute-Ile, 1 × 0m,80.
1. *Marée montante.* Côte de Batz.
Exp. S. A. F., 1887.
Le Matin au printemps. Boussaye.
Le Barrage du moulin. Boussaye.
1888 1. *La Loire à Nantes*, juillet
Exp. S. A. F.
Régates en Loire.
Le Pont de Pirmil, temps de pluie, 1m,50 × 1m,25.
1889. 1. *Bateaux chargés de foin, montant la Loire avec le flot*, fin août.
Exp. S. A. F., 1889.
Le Matin. Boussaye, 1m,50 × 1 mètre.

Brumes rosées. Boussaye.
Les Pêcheurs d'aloses. Nantes.
L'Écluse. Vertou.

1890. 1. *Fin d'après-midi d'automne à la Haute-Ile près Nantes.*
2. *Brumes du soir*, North-House (Hiver).

Exp. S. A. F., 1890.

1896. 1. *La Vieille tour.* Oudon.
2. *Temps de vent.* Oudon.
3. *Sur les coteaux.* Oudon.
4. *La Loire à Oudon.*
5. *Calme.* Champtoceaux.

Exp. Gal. D. R., 1897.

1897. 1. *Les Chalutiers.* Le Croisic.
2. *Le Port.* Le Croisic.
3. *Le Quai.* Le Croisic.
4. *Marée montante.* Batz.
5. *La Jetée.* Batz.
6. *Les Rochers.* Batz.
7. *La Brume.* Batz.
8. *Moulin à vent.* Batz.
9. *Moulin en mouvement.* Batz.
10. *Le Chemin du moulin.* Batz.

Exp. Gal. D. R., 1897.

La Route du moulin. Batz.

Exp. S. N. B. A., 1898.

1900. *Le Village.* La Martinière.
L'Aurore. La Martinière.
1902. *La Rosée du matin.* La Martinière.
1903. *Marécage sur l'Erdre. Soleil couchant.*
1904. *Inondation à Haute-Indre.*
Inondation dans la basse Loire.
Glace et inondation.

Exp. S. A., 1904.

1904. *Rentrée du Thonier.* Sables-d'Olonne.
1905. *Thonier en mer.* Sables-d'Olonne.
1906. *Bassin des bateaux de pêche.* Le Croisic.
Avant le grain, entrée du port du Croisic.
Entrée des bateaux crevettiers. Le Croisic.

1907. *L'Eglise*. Le Croisic.
Le Quai. Le Croisic.
Le Port du Croisic, le soir.
Bateau de pêche. Le Croisic.
Le Port, un jour de relâche. Le Croisic
Exp. Gal. D. R., 1907.

BRETAGNE

1890. *La Rivière*. Pont-Aven.
Le Vieux moulin. Pont-Aven.
La Chute d'eau du moulin. Pont-Aven, 1m,10 × 0m,82.
1. *Bateau chargé de sable*. Pont-Aven.
2. *Le Pont, temps de pluie*. Pont-Aven.
3. *Le Quai*. Pont-Aven.
Exp. S. A. I., 1891.

Ferme sous la neige. Pont-Aven.
1. *Chaumières bretonnes*. Pont-Aven.
Exp. S. A. I., 1891.

Sur la falaise. Côte de Riec.
1. *La Neige*. Pont-Aven.
Exp. S. N. B. A., 1892.

La Plage Saint-Nicolas. Environs de Pont-Aven.
1891. 1. *La Barre*. Le Pouldu.
Exp. S. A. I., 1891

Le Sémaphore.
1. *Le Trou aux Goélands*. Le Pouldu.
2. *Marée basse*. Le Pouldu.
3. *Bords de côtes rocheuses*. Le Pouldu.
Exp. S. A. I., 1891

1. *Lune et Soleil*. Le Pouldu.
Exp. S. N. B. A., 1891

1. *Brume et houle*. Doëlan.
2. *Neige et soleil*. Le Pouldu.
Exp. S. N. B. A., 1891.

1892. 1. *Les Goémons jaunes*. Le Pouldu.
2. *Tempête*. Port-Louis.
Exp. S. A. I., 1892.

1. *La Mare près la mer*. Gâvres.
2. *Marée montante*. Gâvres.

3. *La Neige au bord de la mer.* Le Pouldu.
4. *Gros temps.* Le Pouldu.

Exp. S. A. I., 1892.

1. *Les Rochers rouges.* Ile de Bréhat.
2. *Le Port Clos.* Ile de Bréhat.
3. *Neige en Bretagne.* Paimpol.

Exp. S. A. I., 1893.

1. *Mélancolie crépusculaire.* Paimpol.
2. *Soir doré.* Paimpol.

Exp. S. N. B. A., 1893.

Le Gouffre. Plouézec.

Exp. Gal. Le B. de B., 1894.

Effet de lune. Marine. Paimpol.

1. *Le Chemin.* Plouézec.
2. *Les Coteaux.* Plouézec.
3. *Mer et falaise.* Plouézec.
4. *Le Champ de blé.* Plouézec.

Exp. Gal. Le B. de B., 1894.

1893. *Juillet.* Plouézec.

Exp. Gal. Le B. de B., 1894.

L'Étang. Plounérin.

1. *Heure de Rêve.* Saint-Michel-en-Grève.
2. *La Nuit.* Saint-Michel-en-Grève.
3. *Ciel d'orage.* Saint-Michel-en-Grève.
4. *Le Clocher.* Saint-Michel-en-Grève.
5. *L'Église.* Saint-Michel-en-Grève.
6. *Le Nuage d'or.* Saint-Michel-en-Grève.
7. *Les Nuages blancs.* Saint-Michel-en-Grève.
8. *Le Coup de soleil.* Saint-Michel-en-Grève.
9. *Un Vallon le soir.* Lannion.
10. *L'Arc-en-ciel.* Pointe de Bilfot.
11. *Les Baigneurs.* Lannion.

Exp. Gal. Le B. de B., 1894.

1894. 1. *La Rivière.* Lannion.
2. *L'Écume.* Saint-Michel-en-Grève.

Exp. S. N. B. A., 1894.

1. *Mer grise.* Saint-Jean-du-Doigt.
2. *Automne.* Saint-Jean-du-Doigt.
3. *Octobre.* Saint-Jean-du-Doigt.

4. *Bord de côte*. Saint-Jean-du-Doigt
5. *Tempête*. Beg-an-Fry.
6. *La Maison du pêcheur*. Plougasnou.

Exp. Gal. D. R., 1896.

1895. *La Plage*. Saint-Michel-en-Grève.
Le Port. Locquirec.
La Pointe du Raz. Acquis par l'État : au musée de Nantes.
Les Grandes falaises. Beuzec, cap Sizun
Crépuscule d'hiver. Douarnenez.

Exp. Gal. D. R., 1896

1896. 1. *Temps gris*. Douarnenez.
2. *L'Ile Tristan*. Douarnenez.
3. *Brumes du soir*. Douarnenez.
4. *Le Vieux port*. Douarnenez.
5. *Le Port*. Tréboul.

Exp. Gal. D. R., 1896.

Le Guiandet. Environs de Lannion.
Le Chemin du Sémaphore. Notre-Dame-de-la-Clarté.
Le Port. Camaret-sur-Mer.
Le Séchage des voiles. Camaret-sur-Mer.
La Grande mer. Côte des Pois.
Tempête. Côte des Pois.

1897. 1. *Le Vieux moulin*. Tonquédec.
2. *La Rivière*. Tonquédec.
3. *Lueurs du matin*. Tonquédec.

Exp. Gal. D. R., 1901

1. *Le Coteau*. Trébeurden.
2. *Le Port*. Trébeurden.
3. *Bords de l'Elloru*. Plougastel-Daoulas.
4. *Le Matin*. Kerhuon.

Exp. Gal. D. R., 1901

Les Bateaux. Rivière de Landerneau.
L'Orage. Beuzec, cap Sizun.
La Ville éclairée. Douarnenez.
La Cascade. Saint-Herbot-Huelgoat.
La Pointe du Raz par grosse mer (au musée de Reims).
1. *La Tour de granit*. Locronan.

2. *La Montagne.* Locronan.

Exp. Gal. D. R., 1901.

1. *La Ville de granit.* Locronan.

Exp. S. N. B. A., 1898.

Après la pluie. Douarnenez.
1. *La Chapelle.* Cadol.
2. *Soleil couché.* Cadol.
3. *L'Orage.* Rosporden.

Exp. Gal. D. R., 1901.

1898. *Le Port (soleil couchant).* Loctudy.
Crépuscule jaune. Loctudy.
Le Port. Ile Tudy.
1. *L'Heure des vêpres.* Ile Tudy.

Exp. Gal. D. R., 1901.

Le Matin. Le Faou.
1. *Clair de lune.* Le Faou.

Exp. Gal. D. R., 1901.

La Rivière. Le Faou.
1. *Ciel d'automne.* Saint-Guénolé-Penmarch.
2. *Passage de la Barre.* Saint-Guénolé-Penmarch.
3. *La Vague échevelée.* Saint-Guénolé-Penmarch.
4. *Marée montante.* Saint-Guénolé-Penmarch.
5. *Les Brisants.* Saint-Guénolé-Penmarch.
6. *Retour de la pêche.* Saint-Guénolé-Penmarch.

Exp. S. N. B. A., 1899.

1. *Soir d'orage.* Saint-Guénolé-Penmarch.
2. *La Mer le soir.* Saint-Guénolé-Penmarch.
3. *Crépuscule jaune.* Saint-Guénolé-Penmarch.
4. *En mer.* Saint-Guénolé-Penmarch.
5. *Tal Ifern (Trou du Diable).* Saint-Guénolé-Penmarch.
6. *Sardinier au grand largue.* Saint-Guénolé-Penmarch.
7. *Bateaux de pêche en mer.* Saint-Guénolé-Penmarch.

1899. 8. *Grosse mer.*
9. *Tempête.*

Exp. Gal. D. R., 1901.

Le Port de Saint-Guénolé en hiver.
1. *Le Cap de la chèvre.* Morgat.
2. *Dernières lueurs du jour.* Morgat.

3. *Rochers au soleil couchant*. Morgat
4. *Paysage d'été*. Morgat.

Exp. Gal. D. R., 1901

Falaises de Polhor. Morgat.
La Pointe de Cador. Morgat.
La Roche isolée du Portzic. Morgat.
Calme. Morgat.
Les Portes des Korrigans. Morgat.
La Plage. Morgat.
1. *Le Vent*, 3m.30 × 1m.50.

Exp. S. N. B. A., 1901

2. *Le Calme*. 2m,30 × 1m.50.
3. *La Tempête*, 2m,30 × 1m,50 (panneaux décoratifs au Grand Hôtel de Morgat).

Exp. Gal. D.-R., 1907.

1900. *Marée montante au Cap de la Chèvre*. Morgat.
Mauvais temps. Dinant.
Clair de lune. Morgat.
Arbres au bord de la mer. Beg-Meil.
Lever de soleil. Beg-Meil.
1. *Soleil caché*. Beg-Meil.
2. *Soleil levant*. Beg-Meil.
3. *L'Aurore*. Beg-Meil
4. *Dernières lueurs du soir dans les dunes*. Beg-Meil.
5. *Lune voilée*. Beg-Meil.
6. *Les Nuages blancs*. Rosporden.

Exp. Gal. D. R., 1901

Vent d'orage. Trévignon.
1. *Les Dunes*. Morgat.
2. *Soleil couchant*. Morgat.
3. *Le Matin au bord de la grève*. Morgat.

Exp. D. R., 1901

1901. *Brume et soleil*. Châteaulin
Matin brumeux. Châteaulin.
Nuit d'orage. Morgat.
Lever de lune. Morgat.
Le Port. Morgat.
Le Cotre. Morgat.



L'anse de Sciottot à Diélette.

La Gelée blanche. Morgat.
Les Rochers du Korrigan.
La Chapelle Saint-Laurent. Morgat.
Village au bord de la mer. Morgat.
1. *Le Soir.* Morgat.
2. *La Plage.* Morgat.

Exp. S. N. B. A., 1902

1902. *Le Village.* Morgat. Panneau décoratif au Grand Hôtel de Morgat, 1m,82 × 1m,50.

Exp. Gall. D. R., 1907.

Bateaux au mouillage. Morgat.
Brouillard. Morgat.
Le Vieux bateau. Morgat.
Soleil couchant après la tempête. Morgat.
Le Bateau à la côte. Morgat.
1. *Le Cap de la Chèvre.* Morgat.
2. *Les Coteaux de Morgat.*

Exp. S. A., 1903. Acquis par l'Etat.

1903. *Mer bleue.* Quiberon.
Le Grain. Quiberon.
Le Crique. Quiberon
1. *Tempête.* Quiberon.
2. *Grosse mer.* Quiberon.
3. *Mer clapoteuse.* Quiberon.
4. *Le Vent.* Trévignon.
5. *La Rentrée du Thonier.* Concarneau.

Exp. S. A., 1904.

Les Vagues. Trévignon.
Le Port. Concarneau.
La Flottille des sardiniers. Concarneau
Les Blés noirs. Rosporden.

1904. *Le Port.* Beg-Meil.
Les Dunes. Beg-Meil.
1. *Marée basse.* Beg-Meil. Au musée de Mulhouse.
Lever de lune à travers les arbres. Beg-Meil.
Sardinier en pêche. Beg-Meil.
Matin. Beg-Meil.
La Ferme. Beg-Meil.

Le Sémaphore. Beg-Meil.
La Plage. Beg-Meil.
1905. *Mer sauvage.* Quiberon.
Le Port (marée haute). Sauzon. Belle-Ile-en-Mer.
Le Port (marée basse). Sauzon. Belle-Ile-en-Mer.
1. *Les Rochers noirs de Port-Coton.* Belle-Ile-en-Mer.
2. *Les Rochers rouges de Domois.* Belle-Ile-en-Mer.
Exp. S. N. B. A., 1907.

Les Rochers de Sauzon. Belle-Ile-en-Mer.
Les Rochers des Poulains. Belle-Ile-en-Mer.
La Plage de Donant. Belle-Ile-en-Mer.
1. *Le Port de Sauzon.* Belle-Ile-en-Mer.
2. *Les Églises.* Locronan.
3. *Le Calvaire.* Locronan.
Exp. S. A., 1906.

1. *Soleil d'hiver.* Locronan
2. *La Rue descendante.* Locronan. Acquis par l'État, actuellement au Musée du Luxembourg.
Exp. S. A., 1906.

3. *Le soir.* Douarnenez.
Exp. S. A., 1906.

4. *Marée basse, plage du Ris.* Douarnenez.
5. *Marée montante, plage du Ris.* Douarnenez.
6. *Mauvais temps à la grève de la Palud.* Douarnenez.
1906. 7. *La Baie de Douarnenez.* Douarnenez.
8. *Les Giboulées.* Douarnenez.
9. *La Brume.* Douarnenez.
10. *Matin d'hiver, vallée du Ris.* Douarnenez.
11. *Chemin sous bois en automne.* Finistère.
12. *Allée sous bois en hiver.* Finistère.
13. *L'Anse de Primel (Saint-Jean-du-Doigt).* Finistère.
14. *Saint-Jean-du-Doigt.*
15. *Le Chemin du moulin à eau.* Saint-Jean-du-Doigt.
16. *La Côte de Saint-Jean-du-Doigt.* Saint-Jean-du-Doigt.
17. *L'Anse de Beg-ar-Fry.* Saint-Jean-du-Doigt.
18. *L'Anse de Diben.* Saint-Jean-du-Doigt.
19. *La Plage de Saint-Jean-du-Doigt.* Saint-Jean-du-Doigt.

20. *Marine à Saint-Jean-du-Doigt.* Saint-Jean-du-Doigt.

Exp. Gal. D. R., 1907.

1907. *La Plage de Kerhostin.*

Le Port Blanc. Presqu'île de Quiberon.

Portivy. Presqu'île de Quiberon.

Le Port Haliguen. Presqu'île de Quiberon.

Le Port de Kerhostin. Presqu'île de Quiberon.

L'avant-port de Palais. Belle-Ile-en-Mer.

La Rade de Palais. Belle-Ile-en-Mer.

Soleil couchant à Vazen. Belle-Ile-en-Mer.

L'Orage à Domois. Belle-Ile-en-Mer.

Grosse mer à Vazen. Belle-Ile-en-Mer.

Rentrée des Thoniers à Palais. Belle-Ile-en-Mer.

NORMANDIE

1894. 1. *Le Ressac.* Diélette.

2. *Anse de Sciottot.* Diélette.

3. *Le Port.* Diélette.

Exp. Gal. D. R., 1896.

Le Brouillard. Diélette.

Bateau virant à la jetée. Diélette.

Le Grain (anse d'Escalgrain). Jobourg.

1895. 1. *Tempête.* Étretat.

Exp. Gal. D. R., 1896.

Les Falaises. Étretat.

La Montée dans les falaises. Étretat.

Le Port. Étretat.

Les Bateaux. Étretat.

Marée basse. Étretat.

1. *Antifer.* Étretat.

Exp. Gal. D. R., 1896.

1896. 1. *Falaises blanches.* Dieppe.

2. *Le Bateau à vapeur.* Dieppe.

3. *La Grève.* Le Pollet.

Exp. Gal. D. R., 1896.

Soleil couchant. Dieppe.

1897. *Les Falaises.* Varangeville.

Les Falaises. Pourville.
La Plage. Pourville.
1899. *Les Chalutiers*. Trouville.
Soleil couchant. Villerville.
Marée basse. Villerville.
Brumes du matin. Villerville.
Crépuscule. Villerville.
Le Brise-lame. Villerville.
1900. 1. *Les Bateaux*. Yport.
2. *Le Port*. Yport.
3. *La Grande falaise*. Vaucottes-sur-Mer.
4. *Nuit orageuse*. Vaucottes-sur-Mer.
Exp. Gal. D. R. 1901
Soleil couchant. Yport.
Le Départ des bateaux. Yport.
La Jetée. Yport.
La Plage le soir. Yport.
1902. *Le Quai*. Petit-Andely.
Brouillard du matin. Petit-Andely.
La Fuite du brouillard. Petit-Andely.
L'Ile. Petit-Andely.
Le Vieux moulin. Petit-Andely.
L'Église. Petit-Andely.
Les Ruches. Petit-Andely.
1. *Le Château-Gaillard*. Petit-Andely.
Exp. S. A. 1903
Soleil couchant. Petit-Andely.
1903. *Le Vieux moulin*. Petit-Andely.
L'Été. Petit-Andely.
Soleil d'or. Petit-Andely.
Le Château-Gaillard (matin). Petit-Andely.
Le Château-Gaillard (après midi). Petit-Andely.
Le Château-Gaillard (effet de lune). Petit-Andely.
Exp. Liège de 1905
Le Remorqueur. Petit-Andely.
Paysage à la Vacherie. Petit-Andely.
Le Coup de soleil. Petit-Andely

L'Église. Bouafle.
Les Saules. Muids.
1905. 1. *L'Avant-port du Havre en 1905*. Havre.
2. *Sortie d'un transatlantique*. Havre.
3. *Le Remorqueur transatlantique*. Havre
4. *L'Orage*. Havre.
5. *Le Phare*. Havre.

Exp S A 1905.

L'Anse des pêcheurs. Havre.
La Pointe de la Hève. Havre.
Le Boulevard maritime. Havre
Les Falaises rouges. Octeville.

BRUGES

1895. *Moulin au bord d'un canal.*
Moulin près Bruges.
Canal le matin.
Le Canal.
Le Canal des Ménétriers.
Canal à Bruges.
L'Estacade. Ostende.

ÉCOSSE

1883. *Inverarar.*
Lac Lomond.
1884. *Lac Étive*. 1m,50 × 1m,25.
1895-96. 1. *Solitude*. Vallée de Glencoë.
2. *Temps noir*. Vallée de Glencoë.
3. *Tranquillité*. Lac Étive.
4. *Calme*. Pass of Brander.
5. *Le Torrent*. Glencoë.
6. *Sauvagerie*. Lac Étive.
7. *Pic isolé*. Sutherland.
8. *Nuit d'été*. Ben Hope-Kyle of Durness (Sutherland).
9. *Crépuscule*. Lac Killean.
10. *Brumes rosées*. Glencoë.
11. *Lac Erriboll*. Sutherland.

12. *Nuages dans la montagne.* Glencoë.
13. *Les Trois sœurs.* Glencoë.
14. *Dans les montagnes.* Glencoë.
15. *Glencoë.* Glencoë.
16. *Falaises noires.* Thurso.
17. *Holburn head.* Thurso.
18. *Les Brumes (falaises).* Wick. Acquis par l'État.
19. *Falaises rouges.* Wick.
20. *Le Gouffre.* Wick.

Exp. Gal. D. R., 1896.

DAUPHINÉ

1904. 1. *Le Glacier.* La Grave.
2. *La Cascade.* Bourg d'Oisans.
3. *Le Torrent neigeux.* La Grave.
4. *Le Pic éclairé.* Bourg d'Oisans.
5. *Brouillard du matin.* Bourg d'Oisans.

Exp. S. A., 1904.

La Vallée (le matin). Bourg d'Oisans.
La Vallée. Bourg d'Oisans.
La Pisse. Bourg d'Arud.
Le Torrent bleu. Vallée du Venéon.
Les Hauts plateaux. La Grave.
Matinée de printemps. Bourg d'Oisans.
Petite neige. Bourg d'Oisans.
Le Lac Lovitel, $1^{m} \times 0^{m},80$.
La Gorge. Pont-en-Royans.

TOURAINE

1907. 1. *La Rue Barrière.* Lavardin.
2. *Après midi de printemps.* Lavardin.
3. *Lavardin.*
4. *La maison du coin du pont.* Lavardin.
5. *Printemps.* Lavardin.
6. *Paysage de printemps.* Lavardin.

Exp. S, A., 1907.

ENVIRONS DE PARIS

1897. 1. *La Glace.* Ville-d'Avray.
2. *La Plaine de Gennevilliers (lever de lune).*
3. *La Neige.* Petit Trianon.
4. *Les Gabarres.* Joinville le-Pont.

Exp. Gal. D. R. 1897

1900. *La Ville Blanche.* Exposition Universelle.
La Ville féerique. Exposition Universelle.
Le Quai de la rue des Nations. Exposition Universelle.
La Seine dans l'Exposition. Exposition Universelle.
Le Barrage. Pontoise.
Matinée de juillet. Nogent-sur-Marne.
Soleil poudreux. Isle-Adam.
1. *Le Vieux pont.* Isle-Adam.
2. *La Rivière basse.* Isle-Adam.

Exp. Gal. D. R. 1901

1901. *Le Remorquage.* Isle Adam.
1. *L'Aube.* Isle-Adam.

Exp. S. N. B. A. 1901

Matin de printemps. Port-Marly.
La Gabarre. Port-Marly.
Les Laveuses. Port-Marly.
Eaux calmes. Isle-Adam.
Le Soir. Champigny.
La Seine. Sartrouville.
Juillet. Champagne.

1902. *La Neige.* Port-Marly.
La Neige. Jouy-le-Comte.
Soleil d'hiver. Port-Marly.
Soleil de mars. Port-Marly.
Le Bateau lavoir. Cerjy.
La Marne. Champigny.
Matin. Champigny.
La Seine en hiver. Le Pecq.

1903. *La Route nationale.* Cormeille-en-Parisis.

1904. *Neige.* Coteaux de Meudon.



Sortie d'un transatlantique (Le Havre).



Rentrée des bateaux au Croisic.

1906. *La Chute d'eau.* Nemours.
Le Loing à Nemours.
Le Pont de Gournay.
Le soir à Gournay.
La Marne à Gournay.

NATURES MORTES ET DIVERS

1882. Chrysanthèmes.
1884. Bouquet de fleurs.
1894. Le Bar (poisson).
1896. Pivoines.
1897. Le Grondin.
1899. Panier de pêches.
1901. Renoncules rouges.
Renoncules oranges
1902. La Serre (chrysanthèmes).
Poissons.
1903. Tasses et pots.
1904. Renoncules.
Viande.
Poulet.
1905. Bouquet de fleurs.
Renoncules.
Le Rhododendron.
1903 Portrait de mon fils.
1907. Portrait de mon fils.

DESSINS REHAUSSÉS. AQUARELLES

1893. 2 cadres. Bretagne.
Exp. S. A. I.

1894 56 dessins rehaussés. Bretagne. Normandie. Environs de Paris.
Exp. Galerie Le Barc de Bouteville

1896 40 dessins rehaussés. Écosse, Bretagne. Normandie. Bruges.
Exp. Durand-Ruel. 1896

1905. 5 dessins rehaussés. Le Havre et Belle-Ile-en-Mer.
Exp. S. A.

1907. 20 dessins
Exp. Durand-Ruel, 1907.

EAUX-FORTES ET POINTES-SÈCHES

1893. La Mer.
L'Anse de Bilfot.
Le Viaduc.
Les Rochers de Primel.
La Route.
Le Port-Clos. Ile de Bréhat.
Clair de lune.
Le Port de Lézardrieux.
Paysage à Saint-Michel-en-Grève.
1894. Le Bateau.
Le Port de Lannion.
L'Entrée du port.
Le Port du Légué.
Tonquédec.
Le Chemin de Saint-Jean-du-Doigt.
La Vallée de Saint-Jean-du-Doigt.
Les Falaises de Plougasnou.
1895. Montagnes d'Écosse.
Plougasnou.
La Route de Lanvellec.
1896. Bateaux sardiniers à Douarnenez.
Bateaux de pêche à Camaret.
Passage à Saint-Jean-du-Doigt.
1897. Les Falaises.
Bateaux au plus près.
Bateaux. Baie de Douarnenez.
1898. Paysage aux Andelys.
1899. Le Moulin. Morgat.
1903. Château-Gaillard. Les Andelys.
1904. Sardiniers rentrant au port de Concarneau.

Le Thonier.
Le Brick-goélette Port de Concarneau.
Le Vieux bassin à Concarneau
Thoniers. Port des Sables-d'Olonne.
1905. Le Lac Lovitel.
1906. La Hutte de Charbonniers.
Lacronan.
1907. Le Port de Palais. Belle-Ile-en-Mer.
Les ruines de Lavardin.

LITHOGRAPHIES EN COULEURS

1893. Le Chemin au bord de la mer, pour l'Estampe originale.
1894. Notre-Dame-de-la-Clarté.
Le Cimetière. Plougasnou.
1895. La Vallée de Tonquédec.
1897. Les Sardiniers.
Affiche pour Exposition.

DU MÊME AUTEUR

POÉSIE

La Porte d'or. Ouvrage ayant obtenu le prix Sully-Prudhomme, l'année de sa fondation. 2e *édition* (*Librairie Ollendorff*) . . 1 vol.

L'Espoir merveilleux. 2e *édition* (*Société du Mercure de France*). 1 vol.

PROSE

Contes surhumains. *nouvelle édition* (*Bibliothèque générale d'édition*) . . . . 1 vol.

Contes aventureux. couronnés par l'Académie (*Librairie Guillemoto*) . . . . 1 vol.

L'Ésotérisme dans l'art (esthétique). . . . . *Épuisé.*

THÉATRE

Le Pèlerin d'amour, un acte en vers (*Odéon*). . . . . 1 vol.

Florizel et Perdita, pièce lyrique en 4 actes, imitée du *Conte d'hiver* de Shakespeare, musique de A. Rabuteau (*imprimée hors commerce par la Ville de Paris*) . . . . 1 vol.

Pour paraître prochainement :

La Possédée, tragédie . . . . 1 vol.



La côte du Ris à Douarnenez.

INDEX

DES

PRINCIPAUX ARTICLES A CONSULTER

FRANTZ-JOURDAIN. *Grande bataille*, mai 1893. — Préface du Catalogue, Exposition Le Barc de Bouteville en janvier 1894.

FONTAINAS (André). *Mercure de France*, avril 1901.

FOUQUIER (Henry). *XIXe siècle*, mai 1886.

FIRMIN-JAVEL. *Gil Blas*, janv. 1894.

GOUZIEN (Armand). *Revue*, 1886, janv. 1894.

GEFFROY (Gustave). *Journal*, janv. 1894, avril 1896. — *La Vie artistique*, 1890-1901 (Floury, éditeur).

GUILLEMOT (Maurice). *Gil Blas*, août 1904. — *L'Art et les Artistes*, 1907.

HOFFMANN. *Livre d'Or des peintres*.

LE COQ. *Revue Libertaire*, janv. 1894.

LANOÉ (Georges). *Histoire du Paysage* (Société nantaise d'édition), 1905.

MAILLARD (Émile). *L'art à Nantes au XIXe siècle* (Paris Société des Imprimeries réunies, 1886).

MARCEL (Henry). *La peinture française* (édition Alcide Picard et Kaan).

MIRBEAU (Octave). *La France*, mai 1886. — *L'Écho de Paris*, janv. 1894.

MICHELET (Victor-Émile). *La Jeune France*, mai 1886. — *Revue indépendante*, juin 1891. — *Essais d'art libre*, fév. 1894. — *Le Paris*, avril 1896.

MÉRY (Gaston). *Libre parole*, 1894. — *Libre parole*, 1896.

MICHEL (André). *Journal des Débats*, janv. 1894.

MAUCLAIR (Camille). *Mercure de France*, fév. 1894. — *Mercure de France*, avril 1896. — *L'Impressionnisme* (édition de l'*Art morderne*), 1904. — *Revue Bleue*, nov. 1904.

MORICE (Charles). *Courrier mondain*, 1894. — *Mercure de France*, 1904.

MOUREY (Gabriel). *Le Grand journal*, mars 1896.

MILES (Roger). *L'Éclair*, avril 1898. — *Le Figaro illustré*, 1905-1906-1907.

MELLERIO (André). *Le mouvement idéaliste en peinture*, Floury, éditeur, 1896.

MARX (Roger). *Le Voltaire*, 1886. — Préface du Catalogue, Exposition 1894.

NOULLENS. *Les Artistes au Salon de* 1886 (Dentu, éditeur).

SARRADIN (Edouard). *Journal des Débats*, fév. 1894. — *Journal des Artistes*, avril 1896. — *Journal des Débats*, mai 1897. — *Journal des Débats*, mars 1901. — *Journal des Débats*, fév. 1907.

SAUNIER (Charles). *Revue Blanche*, avril 1901.

THIÉBAULT-SISSON. *Le Temps*, janv. 1894. — *Le Temps*, fév. 1907.

VAUXCELLES (Louis). *Gil-Blas*, 1904-1905-1906-1907, fév. 1907.

TABLE DES GRAVURES

HORS TEXTE

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

Pages.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS

EN SOUSCRIPTION

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

LES MAITRES DE L'ART MODERNE

GUSTAVE COURBET

PEINTRE

PAR

GEORGES RIAT

PARIS

H. FLOURY, LIBRAIRE-ÉDITEUR

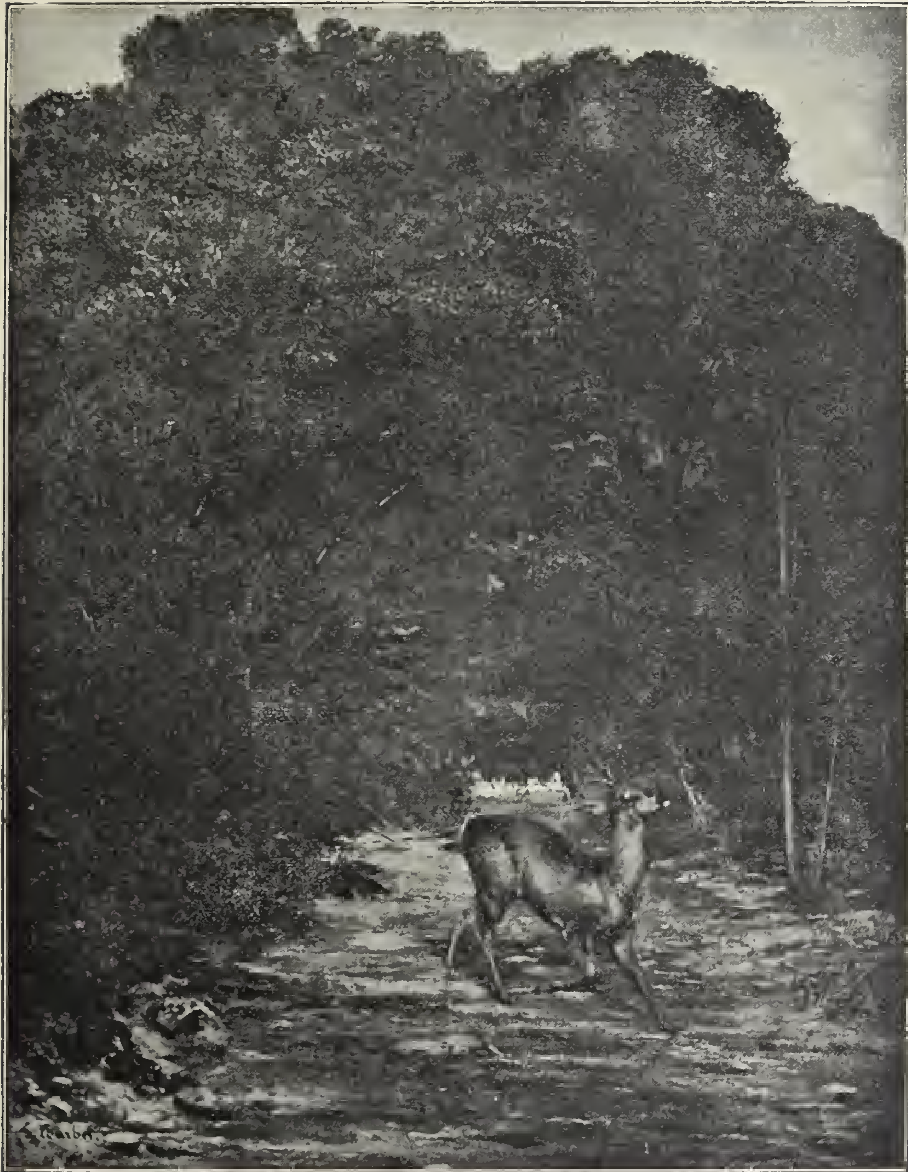
1, BOULEVARD DES CAPUCINES, 1

Gustave Courbet est une des dix ou douze grandes figures d'artistes qui dominèrent et dirigèrent dans son évolution l'art du siècle qui vient de s'écouler. Quel que soit le jugement que l'on porte sur sa personnalité, quelque sympathie plus ou moins grande dont on témoigne pour la formule d'art qu'il a représentée, on doit reconnaître aujourd'hui, en toute impartialité, l'originalité de sa physionomie d'artiste, la vigueur féconde avec laquelle il s'est affirmé novateur et chef d'école, la puissante maîtrise enfin de son talent d'exécutant qui le range parmi les plus grands ouvriers de peinture de tous les temps.

Passionnément discuté au moment où parurent les œuvres dont il voulut faire comme les manifestes du « réalisme » naissant, il mena pendant vingt ans, de 1850 à 1870, le combat pour ses idées et pour son art avec une vaillance outrancière, un acharnement parfois brutal, qui ne permirent guère à personne, pendant ce temps, de le juger sans un parti pris quelconque.

Mêlé comme l'on sait, aux événements de 1871, légèrement oublié dans son exil en Suisse, bientôt dépassé dans ses recherches d'art par une école et par des initiateurs nouveaux, tels que Manet, dont il avait favorisé l'éclosion presque sans s'en douter, il n'a pas connu non plus la gloire des consécrations définitives, malgré des amitiés fidèles comme celles de Castagnary, malgré l'acquisition de nombre de ses tableaux par le Musée du Louvre.

Il est cependant entré aujourd'hui dans l'histoire, et ce livre, où percera toutefois une sympathie non dissimulée pour l'artiste, a surtout la prétention d'établir historiquement, à l'aide d'un très grand nombre de documents originaux, soigneusement réunis et interrogés, ce que furent sa vie mouvementée et son art robuste.



GEORGES RIAT

GUSTAVE COURBET

PEINTRE

Un volume petit in-4°, imprimé avec le plus grand soin, sur beau papier vélin, par la Maison Hérissey d'Évreux. Illustré de 16 planches hors texte en taille-douce, d'une planche en couleur imprimée par la maison Fortier-Marotte et d'un grand nombre de dessins dans le texte et hors texte d'après les tableaux de Gustave Courbet. Prix. . . . . 25 fr.

TIRAGE A 1.000 EXEMPLAIRES

50 exemplaires sur Japon à . . . . . . 50 francs.
950 exemplaires sur vélin à . . . . 25 francs.

OUVRAGES DÉJA PARUS DANS LA MÊME COLLECTION :

Léon Maillard.	Auguste RODIN.	25 francs.
C. Lemonnier.	Constantin MEUNIER.. . .	25 —
Th. Duret.	WHISTLER..	25 —
Th. Duret.	Édouard MANET.	*Épuisé.*
G. Cahen.	Eug. BOUDIN.	*Épuisé.*
E. Ramiro.	Félicien ROPS.	25 —
E. Moreau-Nélaton.	COROT	25 —

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

Th. Duret : LES IMPRESSIONNISTES.
A. Alexandre : Ad. WILLETTE — Roger Marx : LEBOURG.
J. de Marthold : Daniel VIERGE.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY